IL VOLTO
DI
SANT'ALFONSO

Vista l'opera *Il Volto di Sant'Alfonso* del Rev. P. Capone Domenico, volentieri ne approviamo la stampa.

Roma, festa dell'Immacolata, 8 dicembre 1953

L. Quittelier c. ss. r.
Vicario Generale

Imprimatur
E Vicariatu Urbis die 2 febr. 1954

† Aloysius Traglia
L. ✠ S. *Archiep. Caesarien. Vicesgerens*

Tutti i diritti letterari ed artistici sono riservati

PRINTED AND MADE IN ITALY

TIP. « S. GIUSEPPE » - VIA G. INDUNO, 5 - ROMA - TEL. 588.330

Dr. P. CAPONE DOMENICO c.ss.r.

IL VOLTO DI SANT'ALFONSO

NEI RITRATTI E NELL'ICONOGRAFIA

PP. Redentoristi - Roma - Via Merulana, 31

1954

Questo libro è filialmente offerto
alla Vergine Immacolata
e a lavoro della Sua Trinità
a Lei che fu luce
sul volto di S. Alfonso
ed è norma buona e cara
Madre e Maestra di verità

Maria

Al diletto Figlio
Guglielmo Gaudreau
Rettore Maggiore
della Congregazione del SS. Redentore

Lo studio da ogni parte esauriente, di cui la benemerita Famiglia religiosa dei Redentoristi fa dono alla scienza agiografica e alla pietà dei fedeli col volume "Il Volto di Sant'Alfonso nei ritratti e nella Iconografia", è opera di ricerca, che rivendica al Santo Dottore della morale cristiana e della devozione alla Madonna, le proprie sembianze, purtroppo fin'qui malauguratamente alterate dagli uomini e dal tempo.

Né ozioso e superfluo deve dirsi un tale lavoro, se si pensi come i lineamenti di un volto, quale è quello dei Santi, dove le virtù cristiane ebbero così chiari e attraenti riflessi, sono da sè soli, a chi li contempla e li penetra, manifestazione eloquente

del mirabile lavoro della Grazia, facile conquistatrice, per quei tratti, a desideri di elevazione a Dio, di giustizia e di santità.

Pertanto non possiamo non compiacerCi di un'opera che sul fondamento di così numerose e autorevoli testimonianze restituisce alla storia dei Santi l'autentica effigie di uno dei maggiori figli della Chiesa, padre di una famiglia di apostoli, operaio indefesso della parola e della penna fino alla estrema vecchiezza, tenero, impareggiabile propagatore della devozione alla Eucarestia e alla Vergine Santa.

Grati al diligente ricercatore e sapiente coordinatore di sì fatte testimonianze, e lieti con l'intera Famiglia alfonsiana, che ritrova il caro volto del Padre per rileggere in esso con devozione e commozione nuova i suoi ammaestramenti ed esempi, a Lui, al devotissimo di Maria, solleviamo con rinnovata fiducia lo sguardo; e mentre lo supplichiamo d'intercedere per la difesa e la salvezza della grande famiglia cristiana, impartiamo a te, diletto Figlio,

all'autore di tanto preziosa raccolta, a tutti i tuoi Figli in Gesù Cristo, alle loro opere e sante iniziative, l'Apostolica Benedizione.

Dal Vaticano, 29 Luglio 1954

Pius pp. XII

SEGRETERIA DI STATO
DI SUA SANTITÀ

N°. 328905.

Dal Vaticano, li 30 Luglio 1954

Reverendissimo Padre,

Rimetto qui unito alla Paternità Vostra Reverendissima l'augusto Autografo, col quale Sua Santità Si è degnata di esprimere personalmente la Sua soddisfazione per il volume del Rev. Padre Capone: "Il Volto di Sant'Alfonso - nei Ritratti e nella Iconografia".

Particolarmente lieto di compiere un ufficio che sarà di tanto gradimento per la Paternità Vostra e l'intera Famiglia dei PP. Redentoristi, mi valgo volentieri dell'incontro per confermarmi con sensi di religioso ossequio

della Paternità Vostra Reverendissima
dev.mo nel Signore

G.B. Montini
Prosegr.

Reverendissimo Padre
P. Guglielmo Gaudreau
Rettore Maggiore
della Congregazione del SS.Redentore

ROMA

(con Autografo Pontificio)

PRESENTAZIONE

Fin dal 1948 *ho seguito con vivo interesse le diligenti ricerche del R. P. Capone intorno al vero aspetto del volto di S. Alfonso de Liguori, che egli, animato da filiale affetto verso il Fondatore della sua Congregazione, si studiava di fare raffiorare dall'ombra di cui i secoli e gli uomini l'avevano a poco a poco velato. Uno dei Santi più venerati d'Italia e del mondo era noto –* incredibile dictu *– attraverso una immagine deformata: bastava vedere un santo Vescovo con la testa inclinata e la persona curva, e si poteva dire: S. Alfonso!...*

Nel 1768, *infatti, una malattia piegò la figura del Santo Gentiluomo, ed egli, che rifuggiva dal farsi ritrattare, sorrideva dei tentativi di coloro che cercavano di avere la sua immagine, dopo che il suo primo aspetto era scomparso per sempre. Ma non sapeva che, segretamente, tale aspetto era stato già fissato sulla tela, ed è merito del R. P. Capone l'esser riuscito, partendo da quella effigie, a far tornare fra noi « l'ombra sua, ch'era dipartita ».*

Ciò è stato fatto con grande accuratezza d'indagini e valendosi d'ogni utile sussidio: non solo di dati iconografici e stilistici, confronti critici e coscienziosi esami tecnici, sì da stabilire in modo certo la genealogia dei suoi ritratti più an-

tichi, ma altresì giovandosi di materiale d'archivio e di fonti letterarie, in modo da restituire alla devozione dei suoi figli ed alla storia i veri tratti della « buona e cara immagine paterna ».

Il P. Capone ha inoltre ben messo in evidenza la devozione di S. Alfonso verso la Madonna, che il più importante dei suoi ritratti manifesta chiaramente, ed ha studiato sotto tutti gli aspetti l'iconografia mariana di quella popolare immagine della Beata Vergine, ispirata dal Santo e da lui particolarmente venerata, giungendo a conclusioni interessanti anche per la storia dell'arte napoletana del tardo Settecento.

Le deformazioni e deviazioni segnalate dall'autore nella iconografia alfonsiana dovrebbero rendere cauti nel proporre ai fedeli le immagini dei Santi, ricordando anche le recenti parole del Santo Padre intorno al vero volto dei Santi: « Haud mediocriter enim est jucundum et virtutibus conducibile oris lineamenta intueri, in quibus Sanctorum caelitum elucebant divites supernae gratiae et suavis humanitatis animi ». (*Ep. G. Schamoni, XX apr. MDCCCCL*).

D. REDIG DE CAMPOS
DIRETTORE DELLE GALLERIE DEI MUSEI VATICANI

INDICE GENERALE

pag.

INTRODUZIONE 1

PARTE PRIMA: I RITRATTI DI S. ALFONSO 15

Cap. I: OR FU SÌ FATTA LA SEMBIANZA VOSTRA? 17
L'uomo 17
La falsificazione iconografica 19
Studi iconografici 23

Cap. II: DESCRIZIONE DEI RITRATTI DI S. ALFONSO 25
Caratteri somatici e valori spirituali nel ritratto 25
La documentazione 27
Il ritratto come è dato dal Tannoia 30
Il ritratto di S. Alfonso prima del 1732 30
Il ritratto di S. Alfonso nel 1735 30
Il ritratto di S. Alfonso nel 1766-1768 31
Il ritratto di S. Alfonso nel 1774-1775 32
Il ritratto di S. Alfonso nel 1786 35
Un ritratto postumo 38

Cap. III: LA MASCHERA DI S. ALFONSO 39
Autenticità 39
Deformazioni originarie della maschera 40
Formazione della maschera 42
Valore documentativo della maschera. Descrizione. Confronto con i ritratti 44
Le copie della maschera 44

Cap. IV: IL RITRATTO DI S. ALFONSO PRIMA DEL 1732 47
Metodo dei ritrattisti di S. Alfonso 47
Metodo di identificazione e restauro 47
Il ritratto-tipo 48
Il ritratto di S. Alfonso prima del 1732 in una tela di Pagani 49
Una copia del primo Ottocento 49
Data ed esecuzione del ritratto 51
Intorno all'autore del ritratto 52
S. Alfonso « uomo di garbo » 54

pag.

Cap. V: Il ritratto di S. Alfonso nel 1735 55

Data del ritratto 55
Autore del ritratto 56
La tela originale. Copie 58

Cap. VI: Il ritratto di S. Alfonso nel 1766-1768 59

Scoperta e restauro del ritratto 59
I due esemplari del ritratto 61
Data del ritratto 62
Intorno all'autore del ritratto 63
S. Alfonso nel 1769 67
Il ritratto di Pagani e la tradizione 67
Il silenzio iconografico sul ritratto di Pagani 71

Cap. VII: Il ritratto di S. Alfonso nel 1774-1775 73

Stato attuale del ritratto. Deformazioni non originarie . 73
Esame radiografico e rivelazione di uno studio sottostante 73
Ritratto di Marianella ed incisione remondiniana . . . 77
Ritratto di Marianella e tela di Benevento 78
Ritratto di Marianella, tela di Benevento ed incisione remondiniana 80
Tempo di esecuzione del ritratto di Marianella, dell'incisione remondiniana, della tela di Benevento . . . 82
Intorno all'autore del ritratto di Marianella 84

Cap. VIII: Il ritratto di S. Alfonso nel 1786 85

Il Crosta e la stampa del Remondini 85
Anno in cui il Crosta ritrasse il Santo 87
Uno studio dal vero del Crosta 88
La tela di Tropea 91
Le prime derivazioni dal Crosta 91
Ricerche sull'altra tela del Crosta 94
S. Clemente M. Hofbauer ed i ritratti di S. Alfonso . . 95
Un'epigrafe del Tramontano per i ritratti di S. Alfonso . 95

Cap. IX: Un ritratto postumo 97

Il pittore Castiglia e la sua opera 97
Vicende del ritratto postumo 99
Valore di questo ritratto 100

pag.

Cap. X: Tratti fisionomici nei ritratti di S. Alfonso e rilievi sul cranio e sulla maschera 101

Uno sguardo alla iconografia alfonsiana 101
La forma del cranio di S. Alfonso ed i ritratti 103
Caratteristiche morfologiche della maschera e ritratti originali 105
Conclusioni 108

Cap. XI: Classificazione dei ritratti 109

Divisione dei ritratti in cinque tipi 109
Gerarchia nel valore dei vari tipi 110

Cap. XII: Iconografia mariana nei ritratti di S. Alfonso . . . 111

Significato dell'iconografia mariana nei ritratti di S. Alfonso 111
Valori spirituali nella scelta delle immagini della Madonna 112
La Madonna dello Spirito Santo 112
La divina Pastora 116
L'incisione delle Glorie di Maria e sua paternità alfonsiana 120
Le illustrazioni teologiche ed ascetiche nelle opere di S. Alfonso 122
Stile di S. Alfonso nelle sue illustrazioni 125
Chiara testimonianza su S. Alfonso autore di queste incisioni 127
La madonnina ovale sul ritratto di Pagani 129
La madonnina ovale studio giovanile di S. Alfonso in pittura 130
La Madonna di S. Alfonso 133
La Madonna di S. Alfonso e l'Immacolata 139
Dall'arte all'estasi nel cielo 142

PARTE SECONDA: L'ICONOGRAFIA ALFONSIANA (profilo storico) 147

Cap. I: Le prime forme iconografiche (1° periodo 1787-1816) 149

Criterio e disegno generale 149
Primi fattori del movimento iconografico 149
Documentazione del Tannoia sulla prima iconografia . 151
Inizio e prime forme dell'iconografia alfonsiana . . 152
Evoluzione e diffusione dell'iconografia alfonsiana:
a) *a Napoli* 154
b) *a Roma* 158
c) *in Europa* 159

Cap. II: L'iconografia del Beato (2° periodo, 1° tempo: 1816-1839) 161

Fattori iconografici e divisione di questo periodo . . 161
Evoluzione e diffusione dell'iconografia alfonsiana:
a) *a Napoli* 162
b) *a Roma* 165
c) *in Europa* 169

pag.

Cap. III: L'ICONOGRAFIA DEL SANTO (2° periodo, 2° tempo: 1839-1871) 175

Orientamenti iconografici 175
Evoluzione e diffusione dell'iconografia alfonsiana:
a) *a Napoli* 175
b) *a Roma* 176
c) *in Europa* 187

Cap. IV: L'ICONOGRAFIA DEL DOTTORE DELLA CHIESA (2° periodo, 3° tempo: 1871-1896) 191

Fattori e caratteri di questa fase iconografica 191
L'opera del Windhausen 193
L'opera del Burkhardt 194

Cap. V: L'ICONOGRAFIA ATTUALE (3° periodo: 1896-1954) . . . 195

Ritorna la tela di Benevento 195
L'opera del Gagliardi 195
Altri lavori iconografici 198
Il volto è l'uomo 200

Cap. VI: VALORI DELL'ICONOGRAFIA DI S. ALFONSO 203

Estetica e devozione nell'iconografia del Santo 203
Autenticità nell'iconografia alfonsiana: deviazione dei principali tipi iconografici dai ritratti originali . . . 204
Ritorno alle origini e certezza feconda per una nuova iconografia 204

APPENDICE: VERSO UNA NUOVA ICONOGRAFIA . . 207

NOTE 21

INDICI 1

Indice delle illustrazioni 2
a) illustrazioni nel testo 225
b) illustrazioni fuori testo 230
c) tavole a colori 230
d) i cinque ritratti autentici 230
Indice delle persone 231
Indice dei luoghi 235
Indice di chiese e case religiose con interesse iconografico 236
Indice di note biografiche su S. Alfonso 237
Errata - Corrige 237

INTRODUZIONE

Chi pallido si fece sotto l'ombra
sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti?

DANTE, *Divina Commedia,* Purg. XXXI, vv. 140-143

S. Alfonso M. de Liguori, nato il 27 settembre 1696 a Napoli, abbraccia con la sua vita tutto il Settecento. Fu avvocato nel Foro napoletano; fu sacerdote e missionario; fondò la Congregazione del Ss.mo Redentore; in teologia e spiritualità fu un Maestro; finalmente fu vescovo di S. Agata dei Goti; morì a Pagani il 1° agosto 1787 (fig. 1).

Il Redentorista Keusch, contemplando lo splendore della pittura napoletana, che nel Settecento, col nome di Francesco Solimena, risuonava per tutta l'Europa, e la grandezza di S. Alfonso, che certamente è « le plus grand personnage religieux du Settecento », giustamente lamenta come mai l'arte, la quale sempre in Italia aveva celebrato i grandi Santi, non si sia chinata su di Alfonso, almeno per fissarne nella luce e nel colore il volto ed il carattere di uomo e di santo [1].

Credo che la pagina rievocatrice del Keusch possa essere riveduta storicamente ed il tono di tristezza che la pervade possa attenuarsi, perchè l'incontro tra S. Alfonso e l'arte avvenne.

Fot. Sopraint. alle Gallerie di Napoli

Napoli nel sec. XVIII (Ignoto, Museo di S. Martino)

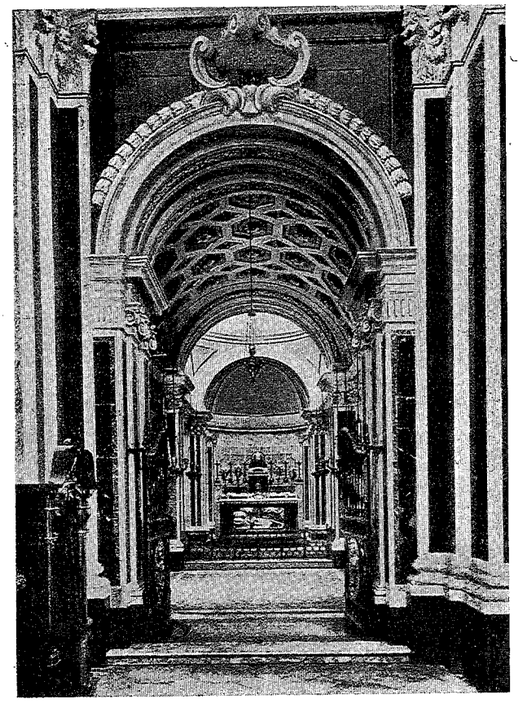


Fig. 1. - Pagani, Basilica di S. Alfonso - Cappella dove riposa il corpo del Santo

niature, delle quali suole far dono ai suoi più cari amici, e ad altre persone di merito » [2].

L'accenno a Marianella toglie ogni dubbio che si possa trattare di un omonimo; proprio D. Giuseppe, il padre di S. Alfonso, aveva a Marianella una villa, dove veniva a riposare e dove era nato il nostro Santo [3]. Anche l'età avanzata a cui accenna il De Dominici, coincide bene con l'età del padre di S. Alfonso. Egli infatti, nato nel 1670, morto nel 1745, contava 71 anni, quando nel 1741 il manoscritto del De Dominici, che parlava di lui come vecchio, era presso i revisori regi.

Sappiamo poi che D. Giuseppe, benchè fosse comandante della nave capitana delle galee di Napoli, pure amava le arti belle, poichè, come scrive il Tannoia, era « molto appassionato per la musica» [4].

Certo nessuno penserà che D. Giuseppe sia un Oderisi da Gubbio o un Solimena in minore; anzi il facile entusiasmo del De Dominici giustifica anche qui le riserve che i

Ecco dei fatti finora poco noti. Francesco Solimena aveva alla sua scuola, oltre il letterato D. Nicola Salerno, parente del Santo, anche D. Giuseppe de Liguoro, padre di S. Alfonso.

Il De Dominici così scrive: « D. Giuseppe di Liguoro, Cavaliere napoletano, si applicò ancor egli con gran genio al disegno, e volle per maestro Francesco Solimena, con la di cui direzione fece qualche cosa, copiando l'opere sue. Ma lasciando poi di colorire a olio, si volse a dipingere in miniatura, ed in tal modo ha fatto mo'tissime cose con sua lode, da poichè, virtuosamente applicando il tempo, è venuto a guadagnarsi il nome di Virtuoso, ed a far sì che il suo nome resti meritevolmente eternato.

Egli, acciocchè non venghi disturbato dalle cure domestiche, suole per lo più ritirarsi a Marianella, casale vicino Napoli, ove, benchè fatto vecchio, tuttavia dipinge le sue mi-

Per cortesia del Princ. De' Liguoro - Napoli

Fig. 2. - DE LIGUORO A. - La Vergine e S. Gaetano

critici fanno oggi sulla sua opera. Resta però il fatto che il Solimena prese D. Giuseppe tra i suoi discepoli, e che nel 1741 questi ancora dipingeva. Questo semplice fatto rende per noi molto importante e rivelatrice la pagina del De Dominici. Per essa noi non soltanto conosciamo qualche cosa degli ultimi anni solitari del caro D. Giuseppe, ma la formazione del figlio, quale cultore della pittura, ci si presenta in ben altra luce.

Proprio negli anni della fanciullezza di Alfonso, il Solimena continuava ad avere una scuola di arti belle, molto frequentata da giovanetti napoletani. Erano gli anni in cui il Santo per volontà del padre studiava musica, pittura, architettura; ed era il padre che sceglieva i professori. Se si pensa che allora altra scuola più famosa di quella del Solimena a Napoli non v'era, e che tale scuola era famigliare a D. Giuseppe, oltre che a D. Nicola Salerno, si deve constatare che essa naturalmente era la scuola aperta al figlio. Si spiega così la sua amicizia intima con

Fig. 3. - S. ALFONSO - Il Crocifisso (tela dipinta dal Santo nel 1719 - Ciorani, PP. Redentoristi)

Fig. 4. - S. ALFONSO - Gesù Bambino (disegno del Santo; da: Novena del S. Natale, opera del R. P. D. Alfonso de' Liguori, in Napoli 1758, presso gli eredi di Pellecchia)

due grandi pittori di Napoli: il De Mura ed il Di Maio: erano coetanei del Santo e, fanciulli, avevano potuto frequentare insieme la scuola del Solimena: essi come veri discepoli, Alfonso come studioso.

Ma la pagina del De Dominici è confermata da un altro documento, finora sconosciuto, sulla serietà dell'applicazione alla pittura in Casa de Liguoro. Il Principe D. Francesco de' Liguoro, parente più vicino a S. Alfonso, ha ricevuto dagli antenati e conserva una tela molto ben fatta, di fine Seicento o primo Settecento: la Vergine dona con grazia materna il Bambino a S. Gaetano da Thiene (fig. 2). Il quadro, che nello stile ricorda la pittura spagnuola, è firmato così: Antonia de Liguoro P. La tradizione

Fig. 5. - S. ALFONSO - L'uomo nella fossa (cartone disegnato dal Santo; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Ecco dove finisce ogni grandezza,
ogni pompa di terra, ogni bellezza:
vermi, lutto, vil pietra o poca arena
chiudono al fin d'ognun la breve scena.
Saggio chi a Dio donando in vita il core,
morto si trova al mondo, quando more.

O tu che leggi, ed ancor tu dovrai
morire un dì, dimmi che far vorrai?
Morir da abietto, ed esser poi beato;
o morire da grande e gir dannato?
Pensa e rimedia a tempo, ora che puoi,
chè tempo, allor, non vi sarà più poi.

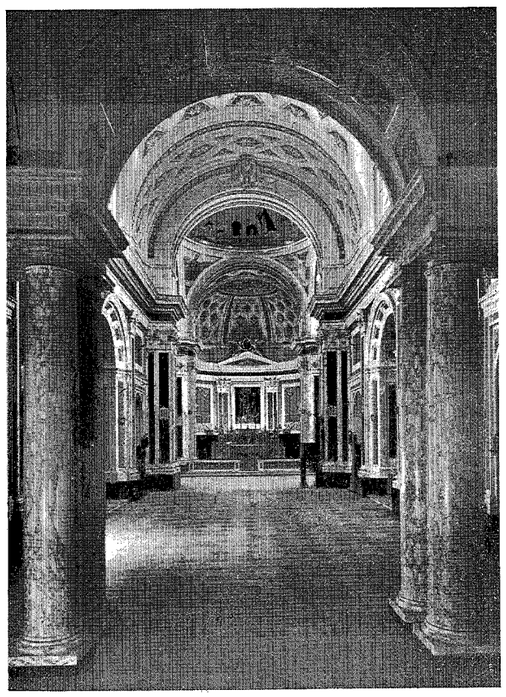


Fig. 6-a - Pagani, Basilica di S. Alfonso (il disegno è attribuito per tradizione al Santo)

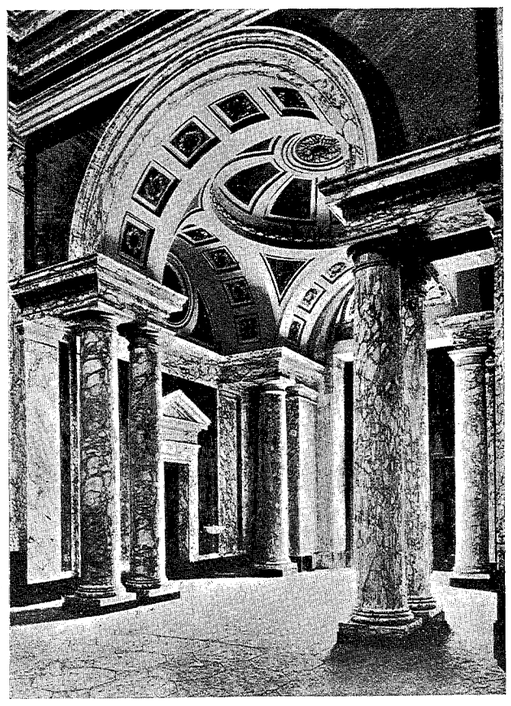


Fig. 6-b - Pagani, Basilica di S. Alfonso, particolare: l'ingresso (decorazione marmorea del 1932)

di famiglia afferma che la pittrice è un'antenata. Ora tra i discendenti di D. Ercole de Liguoro, loro capostipite e prozio di S. Alfonso, troviamo sulla fine del Seicento una sola D. Antonia, nata nel 1674. Era una Signora di primo piano a Napoli, perchè nel gennaio 1696 andava sposa a D. Giacomo Salerno, fratello del letterato D. Nicola, una delle più alte autorità del Regno. Ella era stata educata in S. Patrizia (S. Gregorio armeno), dove i nobili curavano la formazione umanistica delle loro figlie.

Un'altra Antonia de Liguoro, cugina di S. Alfonso, la incontriamo solo nella seconda metà del Settecento, monaca in S. Marcellino a Napoli. Credo quindi che la tradizione e la data del quadro convergano su D. Antonia, figlia di D. Ercole. S. Alfonso, che frequentava tra l'altro il salotto Salerno, ha certamente veduto il lavoro della zia; e nel dipingere si è trovato in comunione con lei, che poteva dare buone direttive al nipote, nello studio della pittura [5].

Il Tannoia ci documenta la serietà di tale studio. Poichè il disegno è come la grammatica nella arti figurative, D. Giuseppe fece preparare il figlio alla pittura ed architettura, dandogli un maestro di disegno in casa [6]. E S. Alfonso dipinse.

Nel 1719, a 23 anni, rievocando ed assimilando una grande contemplazione di Santa Teresa di Gesù, prese colori e pennello e ritrasse con forte verismo Gesù sulla croce, piagato e morto (fig. 3).

Il Tannoia aggiunge: « Vi riuscì (in pittura, in architettura) a meraviglia Alfonso; e vivendo tra di noi, ancorchè vecchio, non lasciava di abbozzare, secondo veniva animato dalla propria divozione, delle varie immagini, specialmente di Gesù, bambino (fig. 4) o crocifisso, e delle tante in onore di Maria Ss., che a beneficio comune non mancò far incidere in vari rami.

Nella casa di Ciorani, volendo additare quale gruppo di marciume sia l'uomo in se stesso, delineò a fumo il cadavere di Alessandro il Grande, tutto difformato ed intorniato da topi, con iscriverci di sotto: *Ecco dove finisce ogni grandezza*, col dippiù che

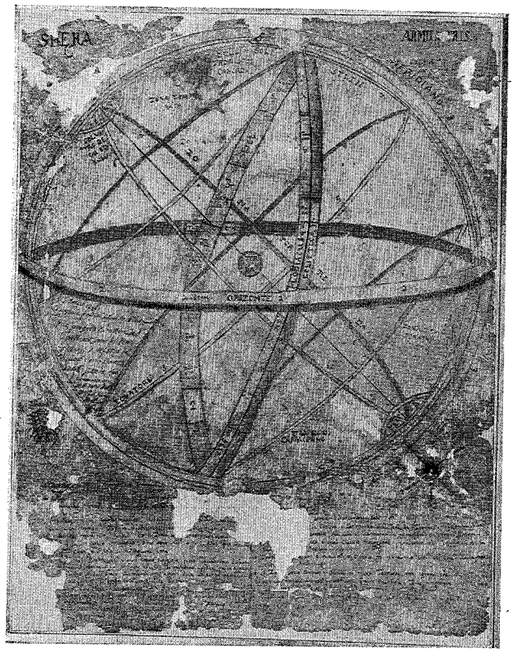


Fig. 7. - S. ALFONSO - « Sphaera armillaris » (disegno autografo del Santo; Roma, PP. Redentoristi v. Merulana)

si ha nelle sue canzoni. Così nel refettorio della casa d'Iliceto si vede un altro scheletro, ma ben grande, attorniato da topi e da marciume (fig. 5). In questa medesima casa d'Iliceto ed in quella di Ciorani vedevasi delineata ad oglio da esso medesimo, nei palliotti dell'altare maggiore, una bella campagnuola col mistero della nascita; cioè il S. Bambino adorato da' Pastori, con la Vergine e S. Giuseppe.

Non fu meno perito nell'architettura. I disegni delle nuove case anche da lui si delineavano (fig. 6), o per lo meno gli architetti, che avevano le commessioni, sottometter dovevano alla sua censura quanto da essi era stato ideato ».

E' penoso dover constatare che, di tutte queste immagini dipinte da Alfonso, non si possa riconoscere con certezza come sua che l'una o l'altra cosa. Nelle opere ascetiche che egli stampò a Napoli dal 1745 al 1773, si trovano sempre delle incisioni strettamen-

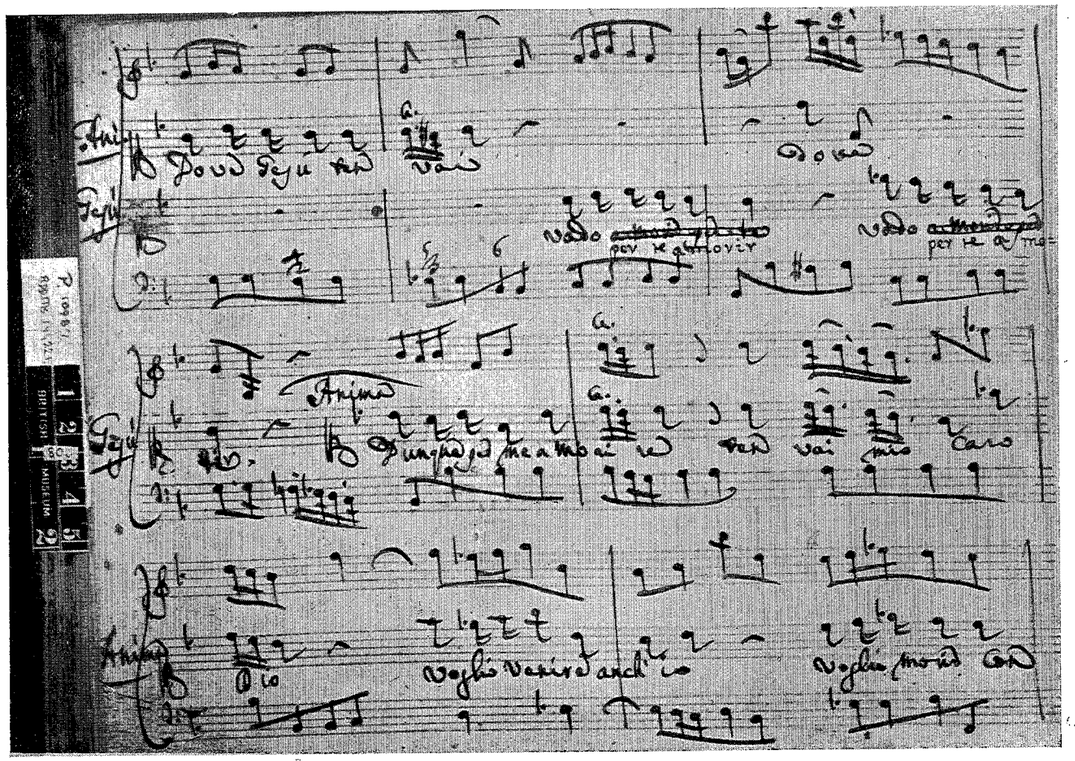


Fig. 8. - S. ALFONSO - Recitativo su la Passione di Gesù e Duetto tra un'anima e Gesù (pagina dal Duetto con correzioni autografe del Santo; Londra, British Museum. Ms 144221)

te legate all'argomento trattato. Lo stile, ricco di simbolismo, è uniforme in tutte. La tradizione vaga le attribuisce all'autore e tutto insinua tale attribuzione. Una documentazione decisiva a riguardo la daremo nel capitolo dodicesimo.

Quanto a disegno, nella casa generalizia dei Redentoristi, a Roma, si conserva un suo grafico che ci dà la «sphaera armillaris» (fig. 7). Ed il Tannoia ci dice che il Santo dava lezioni di cosmografia agli studenti della sua Congregazione, facendo uso di «un grosso planisfero armillare, architettato e portato a perfezione dalle sue mani » [7].

Questa cultura multiforme non solo era d'uso nell'alta società di Napoli, ma era anche un canone del Solimena, il quale voleva alla sua «bottega» anche poeti. Lo stesso S. Alfonso fu buon musicista nel comporre (fig. 8) nel toccare il cembalo (fig. 9); e fu buon poeta (fig. 10) [8].

Oltre il Solimena ed altri, si distingueva a Napoli Paolo De Matteis. Vedremo che una figlia di quest'ultimo fu amica di S. Alfonso e ne fece il ritratto nel 1735.

Quando dunque nel novembre 1732 egli partì da Napoli, per andare a fondare a Scala la sua Congregazione, non soltanto lasciava il dotto clero napoletano, ed il cenacolo di studiosi, di poeti, di musicisti tra i suoi parenti ed amici; egli si allontanava anche da un cenacolo di pittori, a lui ben noto e caro.

La storia di questo distacco assume colore e movimento di dramma. D. Giuseppe, quando Alfonso sta per partire, per tre ore lo

abbraccia e ripete :« Figlio, perchè mi lasci?! » [9]. Ma la sua volontà di acciaio non piega: lo chiama Dio, ed egli segue Dio.

I signori dell'aristocrazia, i quali, come dice il fratello D. Gaetano, dieci anni prima, «per le sue così rare qualità e per quelle della sua nascita, (lo avevan) cercato per sposo alle proprie figlie » [10]; il clero, che lo aveva visto ascendere come sole nella Chiesa di Napoli; tutti levarono la voce. E lo chiamarono folle.

L'eco della derisione lo seguiva, mentre, cavalcando un somaro, che ben poteva significare la vanità del mondo, egli discendeva lungo il golfo: Portici, Torre del Greco, Torre Annunziata... Quando fu a Castellammare, il mare di Napoli gli si aprì davanti, fino al capo Miseno. Il golfo. Il porto.

Quel porto (fig. 11) egli lo aveva conosciuto bene, quando talora aveva seguito il padre sulla galea capitana. E sul porto vedeva levarsi maestosa la Reggia: il « Palazzo » dove egli aveva partecipato ai ricevimenti, ai baciamano, nelle feste del Vicerè. Ecco le cento cupole che dal mare salivano fino a S. Martino: le conosceva tutte. Quante volte la sua voce aveva scosso e lanciato nella loro luce l'anima dei suoi Napoletani!... Dal mare aperto tornavano così le memorie: era poeta ed amava.

Trepidò forse, non la volontà, ma il cuore?

Più tardi egli ci dirà il canto della sua anima in quell'ora:

> « Andate, o speranze, o affetti terreni,
> a render contento chi più vi desia:
> andate e partite dall'anima mia...
>
> Addio creature, contento vi lascio;
> più vostro non sono, nè sono più mio;
> da tutto già sciolto, io son del mio Dio!

Voltò le spalle a quel fascino meraviglioso e con Dio nel cuore si avventurò per i monti Lattari. Era novembre.

Sull'altipiano, a mille metri (fig. 12), egli rivide la piccola chiesa rurale di S. Maria dei monti (fig. 13). Lì due anni prima aveva veduto e lamentato l'abbandono spirituale di lavoratori, di pastori, di poveri; di coloro cioè che il Settecento ignorava, ma che due secoli dopo sarebbero diventati il popolo ed il soggetto della Storia. Alfonso aveva veduto; forse aveva preveduto; allora al suo grande cuore era balenata un'idea eroica: lasciare Napoli?, confondersi con quei poveri?, evangelizzarli?, sollevarli?...

Nella solitaria chiesa montana, ai piedi di una cara statua di Maria (fig. 14), quell'idea certamente s'era mutata in preghiera e forse anche in promessa. Ora eccolo di nuovo lì, nella piccola chiesa, ai piedi della Madonna, per mantenere quella promessa, per attuare quell'idea.

Sul limite dell'altipiano, quasi a picco sui boschi e le valli sottostanti, si levava superbo un vecchio campanile. Di lì rivide Alfon-

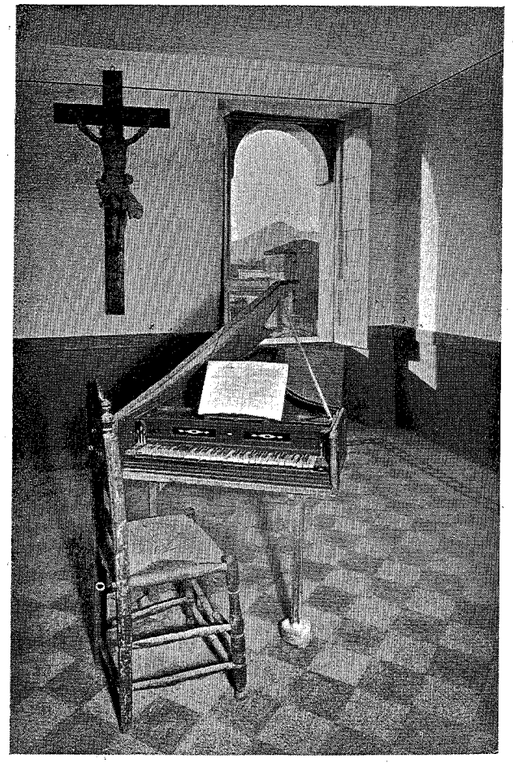
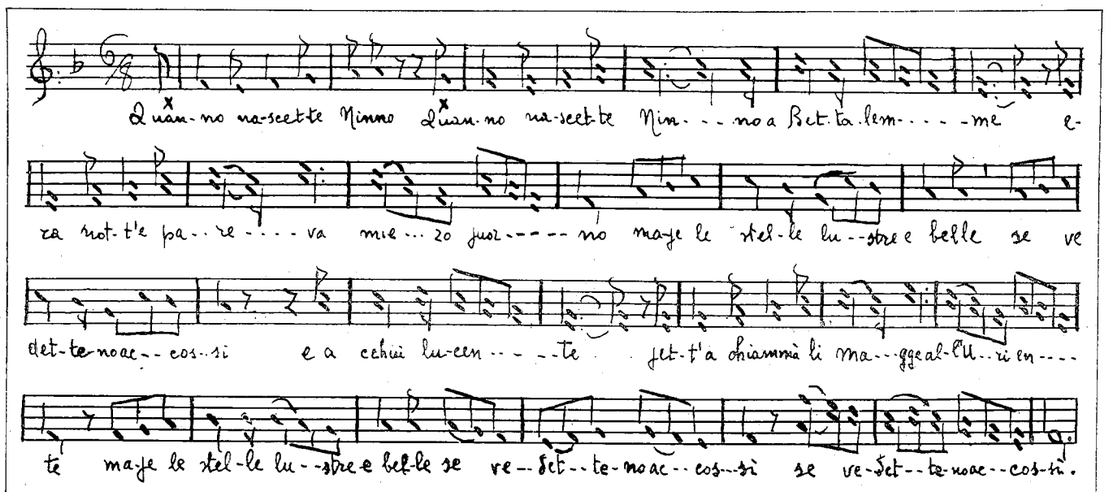


Fig. 9. - Cembalo di S. Alfonso e sala dove egli suonava, con crocifisso a lui donato - in fondo il Vesuvio (il cembalo è visibile nel rudimentale rivestimento ligneo, che è posteriore; Pagani, Museo Alfonsiano - PP. Redentoristi)



Al Presepio

Parole e musica di S. ALFONSO MARIA DE LIGUORI

Fig. 10 - S. ALFONSO - Scena pastorale e Ninna Nanna dei pastori al Presepio (musica e poesia in dialetto napoletano del Santo)

so il mare ampio di Amalfi; all'orizzonte questa volta non v'era più Napoli, v'era il Cilento abbandonato ed il cielo: quello era il suo orizzonte, la sua via.

Ai suoi piedi, dai poggi pieni di sole, sorridevano Ravello e Scala. Qui Dio gli aveva dato convegno; ed egli discese a Scala e con Dio rinnovò la redenzione dei poveri. Così nascevano da lui i Redentoristi (fig. 15).

Dunque Alfonso era stato un forte. Ma questo non impediva che la voce paterna, rotta dal pianto, gli stesse in cuore, più che la derisione degli amici. Ed egli pregava per il solitario genitore, chino sulle miniature, che ormai erano fredde, senza sorriso.

Forse non meno dolente, ma più serena, la figura lieve della madre, la pia D. Anna Cavalieri, si raccoglieva nelle deserte sale di Marianella e rievocava la parola del santo Gesuita, Francesco di Geronimo. Trentasei anni prima si era chinato sulla culla del piccolo Alfonso ed aveva detto: « Questo figliuolo viverà vecchio vecchio, sarà vescovo e farà gran cose per Gesù Cristo » [11]. Bei ricordi. Ma l'ora presente era un abisso!

Quando Francesco di Assisi, nella sua fuga verso madonna Povertade, getta al mondo anche la veste paterna, e resta nudo, non soltanto Dio, per mano del Vescovo, ma anche l'arte, per mano di Giotto, si china sul Poverello di Cristo, e lo veste di luce; perchè Francesco amava la bellezza e l'arte.

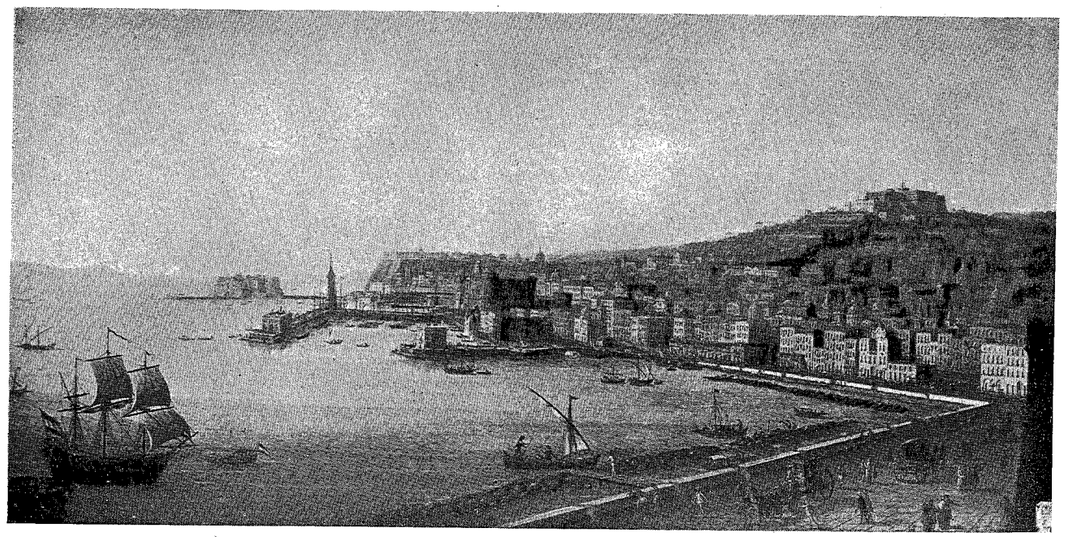
Non meno drammatica era stata la fuga eroica di Alfonso; non meno intenso il suo amore per la bellezza e per l'arte. Ebbene anche per lui l'arte si mosse e con amore, vincendone le resistenze, ne vestì di luce il volto, che egli velava umilmente.

Lo studio che qui segue ha come oggetto appunto le fasi di questa azione dell'arte e la sua vittoria sull'umiltà di Alfonso.

* * *

La mia investigazione intorno all'arte che ritrae S. Alfonso si è svolta in un duplice campo: quello dei ritratti, dominato dalle pitture o disegni che ne vogliono dare con fedeltà il volto; quello iconografico, dominato dalle incisioni che lo propongono alla venerazione dei fedeli.

Questo duplice campo di investigazione era determinato dall'oggetto immediato delle mie ricerche. Il quale non era la eventuale esaltazione ideale della vita di Alfonso, anche per via di arte; questo, se è avve-



Fot. Sopraint. alle Gallerie di Napoli

Fig. 11. - Napoli, il porto nel sec. XVIII (Ignoto; Museo di S. Martino)

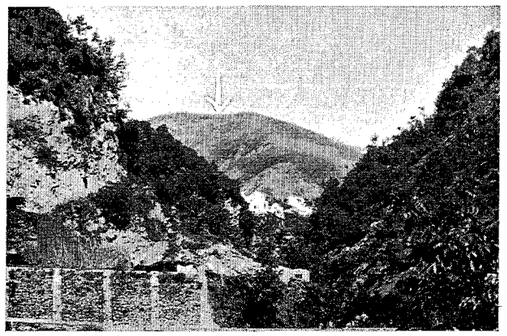


Fig. 12. - Altipiano di S. Maria dei monti visto da Scala

nuto, mi auguro che sia oggetto di ulteriori ricerche. Quel che io ho cercato è: se l'arte ci abbia salvato dal tempo, che cancella uomini e cose, il vero volto di Alfonso, rendendoci possibile una comunione iconografica col suo animo.

Volendo procedere ordinatamente in una materia, che è inesplorata ed impervia per la molteplicità dei documenti, che si condizionano l'un l'altro nel loro valore critico, mi è dunque necessario distinguere il campo iconografico da quello del ritratto. Questo ha carattere di documento: come tale deve essere fedele alla fisonomia della persona ritratta. L'iconografia invece ha carattere di culto; per questo essa deve tener conto non solo della personalità del soggetto da

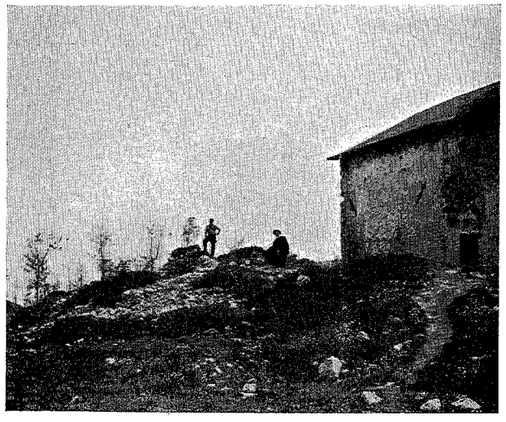


Fig. 13. - Scala, ruderi della chiesa di S. Maria dei monti

Fig. 14. - Statua di S. Maria dei monti (Scala, oratorio dei PP. Redentoristi)

riprodurre, ma anche della comunione religiosa che deve nascere tra lui ed il fedele. Ciò autorizza una certa idealizzazione, che nel campo del ritratto puro non si ammetterebbe.

Sarà quindi opportuno dividere lo studio in due parti. Nella prima parte, dato uno sguardo generale al Santo, quale soggetto dell'arte figurativa (c. 1°), presenterò i vari ritratti e documenti ritrattistici, dandone la descrizione (c. 2°), per procedere poi ad un esame critico dei singoli ritratti e documenti (cc. 3°...10°). Una classificazione dei vari ritratti (c. 11°) faciliterà lo studio della seconda parte. Il capitolo 12° esaminerà un particolare, costante nei ritratti e nell'iconografia alfonsiana: l'iconografia mariana.

Nella seconda parte tenterò di individuare in una materia informe le linee sulle quali si è svolta, spesso capricciosamente, la evoluzione dell'iconografia alfonsiana (cc. 1°...5°), per venire poi ad un giudizio sul suo valore di autenticità (c. 6°).

In fine un'appendice presenterà qualche tentativo, per una nuova iconografia.

Dalle difficoltà di investigazione talora sono stato costretto a formulare delle ipotesi e tentare delle ricostruzioni. Alcune di queste ipotesi mi sono state feconde e si son venute via via trasformando in certezze; altre potranno essere confermate o potranno cadere. Confermate o meno, esse non potranno alterare, credo, la fermezza di alcune conclusioni fondamentali, le quali dovrebbero operare una chiarificazione o rettificazione iconografica, che è auspicata dai veri conoscitori di S. Alfonso. Questa convinzione giustifica la pubblicazione di questo mio studio, benchè, procedendo nelle ricerche, abbia constatato che esso potrebbe essere ancora esteso ed approfondito.

* * *

Ricordo qui il compianto P. Superiore generale dei Redentoristi, Rev.mo P. Leonardo Buys, morto quando la presente pubblicazione stava per essere stampata. Se questo mio studio si è potuto svolgere con l'ampiezza dovuta, lo devo alla sua chiarezza nell'intuire, tempestività nel comprendere e soprattutto alla sua magnificenza nel disporre per l'esecuzione.

Di questo gli son grato e credo gli sian grati quanti ammirano S. Alfonso.

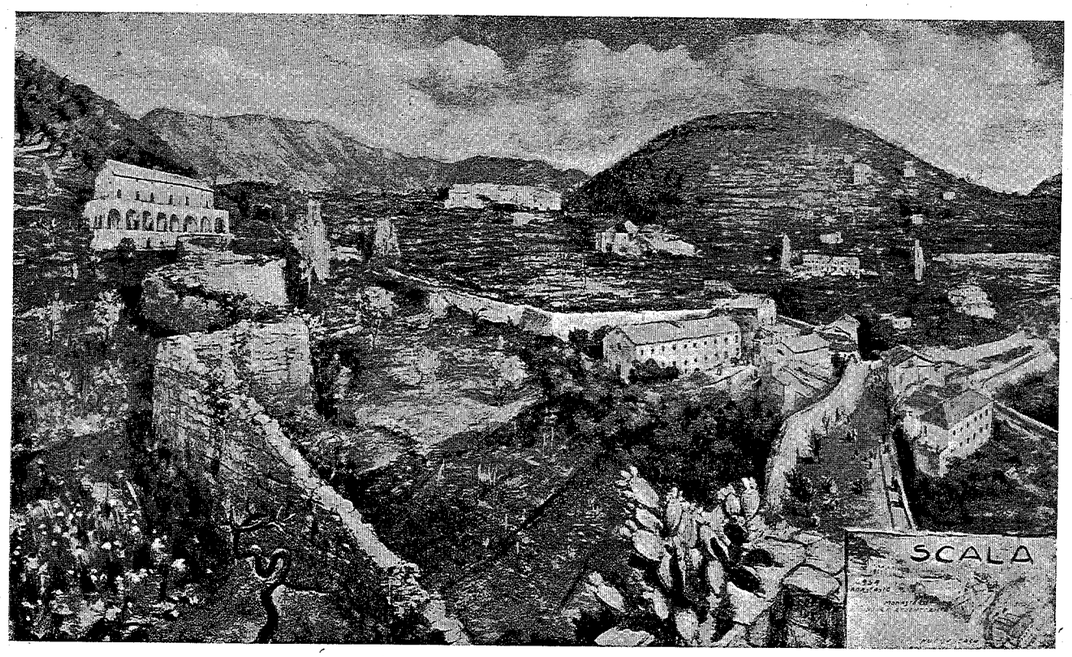


Fig. 15. - CAPONE G. - Scala, panorama con le prime case dei Redentoristi e delle Redentoriste (Roma, PP. Redentoristi v. Merulana)

PARTE PRIMA

I RITRATTI DI S. ALFONSO

CAPITOLO I

"OR FU SÌ FATTA LA SEMBIANZA VOSTRA?"

L'UOMO

Il Tannoia ci dà di S. Alfonso questo ritratto interiore: « Le facoltà primarie erano in esso ammirabili. Intelletto acuto e penetrante, memoria tenace e pronta, mente chiara e metodica. Queste tre doti il sostegno formavano delle sue letterarie applicazioni.

Una continuata occupazione fu tutta la sua vita. O trattava con Dio, o applicavasi per Dio; nè occupato mai si vide in cose indifferenti, nè in materie che, benchè scientifiche, curiose fossero e disutili. Tutto era profitto per Alfonso. Il zelo di Dio lo divorava; e non altro che Dio e le anime erano il suo scopo. Intraprendente egli era, ma non temerario. Ogni suo pensiero era contrappesato: la contrarietà non l'abbatteva, e tutto conseguiva, diffidando di sè e confidando in Dio. Uomo sempre uguale a sè, nè la traversia l'abbatteva, nè l'auge lo gonfiava.

Aria di comando ebbela sempre in orrore. Pregava e non imponeva; così conseguiva quanto voleva. Se ostentava (cioè se manifestava) il comando, voleva essere ubbidito; nè lasciava impunita qualunque resistenza. Forte nel riprendere, ma non trasportato; e con un misto di mansuetudine raddolciva qualunque amarezza. Era grande e facevasi picciolo; era picciolo e facevasi grande. Le varie circostanze regolavano il suo fare. Tutto in esso era giustizia. Chiunque non defraudava di quei meriti che l'assisteva. Puniva e compassionava e, punito, restavagliesi obbligato.

Il temperamento anzichè flemmatico, portavalo alla bile; ma per impero di virtù ammiravasi in esso piacevolezza e somma mansuetudine. Presente a se stesso, aveva sempre tra le mani la propria anima. Sorpresa di passione in esso non si osservò. La porta del cuore a suo talento aprivala e serravala. Tutto dalla ragione veniva in esso regolato. Inimico di se stesso, non lusingò mai il senso. Ma se austero con sè, con tutti pietoso egli era e compassionevole. Tale in succinto fu Alfonso Liguori » [12].

Il Redentorista P. Blasucci coglie nel Santo un'espressione abituale, che ne scolpisce il carattere: « Non temo la morte, temo il peccato; si levi il peccato e mi sospendano alla forca » [13].

Ma non era di quelli che dell'ascetica fanno una scoraggiante scarnificazione. Un suo discepolo così lo ritrae, quale maestro di spiritualità: « Rendeva facile e piana la santità, con quelle belle maniere, con quelle dolci insinuazioni » [14].

Dopo quasi due secoli dacchè Alfonso fu così descritto, egli appare sempre grande, anche a noi con la sensibilità del nostro tempo.

Forse noi ameremmo che ci si parlasse anche di qualche lieve ombra nel quadro, tanto per renderne la umanità più sensibile e più vicina alla nostra. Però Alfonso resta sempre attuale e grande, anche per noi: è un Santo «nostro».

Don Giuseppe De Luca, che conosce uomini e cose del Settecento, vede Alfonso così, come lo vedeva il Tannoia.

« C'è un lato nella vita e nell'opera del Santo che rimane, per così dire, regionale, locale, ristretto. Se si potesse, diremmo: strapaesano.

Come nelle pagine del suo primo biografo, il Tannoia, così nella sua vita e nella sua opera i napoletanismi sovrabbondano. Ma speriamo che questo non muova più, ormai, lo stomaco a nessuno.

A parte il giusto apprezzamento che la recente critica storica e letteraria fa dei lati provinciali e paesani di un uomo e d'uno scrittore, bisogna pensare che la Napoli del Settecento è cosa ghiottissima e stupenda. Uomini di gusto come Salvatore Di Giacomo, e di erudizione come Fausto Niccolini, ne sono giustamente appassionati.

Naturalmente, per ciò che a loro importa. Seicento e Settecento insieme. Disgrazia vuole che non ci sia stato nessuno il quale si sia curato di studiare la vita religiosa di quella Napoli; il Niccolini che spesse volte l'ha sfiorata, mostra chiaro il grosso fastidio che ne prova, e quasi un orrore; può esserne uno storico affettuoso ed allegro?

Sant'Alfonso è un napoletano meraviglioso, e nella sua vita e nel suo ingegno queste qualità paesane più d'una volta, anzi spessissimo, saltan fuori con una freschezza e una giocondità incredibili.

Chi ne fa un santo pedante, petulante, inameno, crudele, non lo conosce nemmeno di vista. Chi ne fa, per via della sua Morale, una specie di casista monomaniaco e senza respiro, non sa chi sia stato Sant'Alfonso.

Musicista, pittore, poeta, uomo di spirito e di garbo, capace di risolvere una questione con una uscita, e di raddrizzare un mondo capovolto con un sorriso, ebbe qualcosa dell'accorata profondità del Vico, e qualcosa della vivacità profonda del Galiani. Nelle sue azioni e nelle sue Opere apparisce sempre superiore a ciò che fa e ciò che dice, padrone di sè e di ciò che tocca. Tra le tante vie aperte che s'aprono a chi agisce e scrive, egli prende sempre una via sua, che si apre a lui per primo. Svelto, staccato, risoluto, risolutivo, fa la sua strada senza la minima esitazione; e questa strada apre a molti. Per la Morale, è noto che la Chiesa batte per l'appunto la strada aperta da Sant'Alfonso. Per la Devozione sono centocinquant'anni che centinaia di migliaia di anime si sono poste sulla via tracciata da Alfonso.

Questa sua sveltezza, piacevolezza, semplicità, ne fanno un tipo cordialissimo, che si frequenta con piacere. Anche qui, bisognerebbe vederlo. Bisognerebbe, tra le memorie che di lui ci restano, tra i suoi libri, nella sua corrispondenza, saperlo vedere e far vedere: gesti bellissivi e originali, riflessioni argute e spassose, brani caldi e splendenti, uscite d'una miracolosa bonomia e profondità, prese in giro caritatevoli, ma tremende, repliche vivaci e repentine, come si dà uno schiaffo a un mascalzone; eppoi, certo vivo segreto sospirare (ma sempre all'erta), certo intimo pianto, certa dolcezza candida e rovente, certi silenzi, certi singhiozzi, certe immersioni nell'eterno fuor del tempo, certe insistenze tenere su certi temi e il continuo ricorso ad essi (la Passione, la Madonna, per esempio), fanno di lui un uomo ancora ignoto agli uomini che lo credono così diverso.

Ma non il solo temperamento di Sant'Alfonso resta, per lo più, nascosto. Anche molti risultati, a cui il Santo portò il suo temperamento, restano nascosti.

Nessuno vorrà dire e affermare che il Santo sia stato un grande poeta, un grande pittore, un grande musicista. Ma nessuno d'altra parte vorrà negare che un Santo, il quale si suol tacciare d'un' ascesi inumana e di arido casismo, coltivando le arti, con il solo fatto che le abbia coltivate, non smentisca questa taccia e questo biasimo.

No, l'umanità di Alfonso de Liguori è vivissima: mortificatissima e vivissima. Mortificata nei lati cattivi, questa umanità fu tanto più viva nei lati buoni » [15].

Da tutta la storia del Santo, soprattutto dal suo caratteristico epistolario, vien fuori fresco, quasi d'uomo vivo, questo ritratto di un grande.

Pure bisogna confessare che di fronte alla iconografia alfonsiana si resta male. Nel volto noi vorremmo riconoscere quest'uomo, forte e mite ad un tempo; quest'uomo da «l'aria che imponeva», ci dirà il Tannoia, e che nella Chiesa di Dio ha costruito e costruisce per l'eternità. Ci troviamo invece di fronte ad una persona fortemente piegata. Naturalmente ciò non direbbe molto; anzi direbbe nulla, perchè non si fa grande un uomo, rizzandolo; nè lo si fa meschino, curvandolo. Ma in S. Alfonso tale posizione è stata canonizzata sul piano spirituale, presentandola come atteggiamento di preghiera.

Contempliamo così una pietà un po' melliflua, e che si compone esteriormente a preghiera. Ora, quando si pensi che la preghiera è tutto per S. Alfonso: ma la preghiera semplice, spontanea, chiara, che guarda al buon Dio, come il figlio guarda al padre; è la parola che egli ha voluto dire e donare al mondo; quando si pensi a questo, non si può non scuotere la testa e dire: No, S. Alfonso non è questo!

Ma vi è di peggio.

Durante le mie ricerche, ho potuto osservare, in Italia ed all'Estero, centinaia di immagini: molte di esse sono delle autentiche caricature. Il Santo vi appare talora un gretto, talora un esaltato, altre volte un ispido predicatore, che odii la forma e la bellezza; sempre un gobbo.

Mettiamo da parte il facile, ma non intelligente sarcasmo della signora M. Ludendorff; ne parleremo in sede di iconografia. Quel che più fa stupore è la ingenuità infelice di tanti incisori e stampatori, ed anche di tanti accreditati divulgatori delle immagini alfonsiane (fig. 16).

Una persona amica mi faceva notare che, nella sua città, di un gobbo si suol dire: «Oh! ecco un Sant'Alfonso!».

Quanta menzogna, per pietà e per empietà, si leva contro questo caro Santo! Si è venuta formando così una tradizione che è, come giustamente dice D. Giuseppe De Luca, «una offesa non solo alla verità ma alla decenza più elementare »[16].

Anche il volto interiore ha sofferto per la deformazione iconografica. E bisognerebbe canonizzare la pazienza di tante anime grandi, che hanno avuto il coraggio di amare e pregare il Santo, pur così deformato. Ricordo qui il grande padre di S. Teresa del B. Gesù, Luigi Martin. Suor Agnese e Suor Genoveffa mi dicevano a Lisieux che, facendo uso di una di queste immagini, conservata nel libro di devozioni, egli intuiva e tanto amava il Santo, che aveva portato le anime dal timore pauroso all'amore fiducioso di Dio, del *caro Dio*.

Però le deformazioni sono fatale conseguenza di un errore, che lo stesso Alfonso aveva segnalato, con la gioviale, caratteristica sua arguzia.

Il 9 gennaio 1762 il tipografo Remondini di Venezia gli domandava il ritratto, per premetterlo all'edizione integrale delle sue opere ascetiche. Alfonso si scusava con dire che questa era ostentazione vana, non conveniente ad un'opera di spiritualità. Stando poi con i suoi Congregati, rideva e commentava la proposta del Remondini. E gli venne in mente di mandargli una di quelle caricature che si vedevano in certi dipinti di anime dannate, in disperazione: occhi sbarrati, lingua rovente ed a punta, come le maschere — *extrema se tangunt* — sul frontone dei teatri. « Figuratevi che lo stampatore di Venezia mi chiede il ritratto!... Ho proprio voglia di mandargli il ritratto di un dannato! » [17].

Il Remondini credette che si trattasse di una di quelle scuse di prammatica, le quali però attendono nuove e più pressanti preghiere. Ripetè quindi la domanda, tanto più che il Santo era diventato vescovo da pochi mesi. Altro che umiltà di protocollo o di parata in lui! Era un realista Alfonso. Talora assai crudo. E rispose:

« Per carità, non mi nomini più ritratto. Che vituperio sarebbe di me e della stessa opera ch'è spirituale, il far vedere che io, nel darla alle stampe, ho avuta la vanità di farmi fare il ritratto! La gente vuol leggere

Fig. 16-a. - Deformazioni iconografiche

Fig. 16-b. - Deformazioni iconografiche

qualche cosa di suo profitto, non già vedere il ritratto di un miserabile, qual sono io » [18].

Nel 1771 erano già tre anni che l'artrite deformante, contorcendo le vertebre cervicali, ne aveva fortemente curvato il capo in avanti, verso destra (fig. 53). Il Remondini ancora insisteva per il ritratto. Questa volta Alfonso poteva rispondergli con un argomento «ad hominem», che credeva persuasivo per chi non era sensibile ad argomenti di spiritualità. Ecco cosa ci narra il sacerdote Felice Verzella, suo segretario, il quale parla di sè in terza persona.

« D. Giovanni Battista Remondini fe' più volte premure a Monsignore di volere il suo ritratto, per metterlo avanti alle sue opere. Non essendo stato compiaciuto, per quante replicate volte gli avesse scritto, ne pregò ancora D. Felice, e si spiegò che se li dava tale consolazione, l'avrebbe fatto un regalo degno di sua persona. D. Felice anche ne fece premura al Monsignore. « Questo svergognerebbe, non accrediterebbe l'opera, con mettere *questa mummia alessandrina* vicino al libro». Non vedendosi compiaciuto, (D. Felice) fe' fare un buco alla porta della stanza, ove usciva a mangiare, e chiamato un pittore, lo fe' ritrarre mentre mangiava » [19].

E' evidente la fine arguzia. Non si avvedevano dunque che, ormai così deformato, il suo ritratto avrebbe fatto orrore, come una mummia egiziana? In verità il volto del Santo anche dopo il 1768 restò nella luce che lo aveva fatto amare. Ma la persona era stata contorta. Fermare sulla tela quella inflessione violenta significava velare anche il suo volto. Così avvenne che quando si ritrasse soltanto il volto, il ritratto fu bello (fig. 66). Ma quando si volle dare tutta la persona, la mummia alessandrina, inutilmente segnalata da Alfonso, si rivelò e dominò l'iconografia.

E' possibile liberare il Santo da questa menzogna, anche se originaria?

Il Keusch nella sua opera ha reagito ed ha tentato demolire tanta falsificazione. Egli ha cercato il ritratto autentico, ma ha creduto di dover concludere negativamente « Cette image d'Alphonse, telle que nous la montrent les documents, a-t-elle été peinte de son vivant; nous a-t-elle été transmise par quelque artiste de talent, contemporain du saint Docteur? Hélas, il n'en est rien; nous n'aurons pas de peine à l'établir» [20].

Sviluppando la sua investigazione, egli si arresta a due tele e ad una incisione che accennano al volto tra ottanta e novanta anni. Poichè artisticamente tali documenti non hanno valore espressivo, il Keusch così conclude: « Nous n'avons pas d'image typique, classique du Saint, qui tout en cadrant avec le masque, ferait l'unité entre la diversité des âges et des portraits » [21].

Partendo da una tale constatazione, e messe giustamente da parte le idealizzazioni assolute, le quali anche se artistiche, non fanno allo scopo prefisso, il Keusch suggerisce come venire al vero ritratto.

« Malgré les louables tendances de quelques efforts plus modernes, pour nous montrer le Saint Docteur dans une lumière plus sereine et sous des dehors plus aptes à gagner nos coeurs, plusieurs oeuvres nouvelles manquent grandement à la vérité historique. Malgré des appuis du dehors et un léger vent de faveur, elles ne trouveront que difficilement un accueil universel. Un accord ne pourrait s'établir que si, en s'aidant du maque du Saint et en corrigeant les grandes fautes de certains tableaux anciens, on arrivait à fixer, comme dans un canon d'or, les *éléments essentiels* de la contexture du modèle. Libre à chaque artiste de travailler sur ces données selon son génie, sa conception et sa nationalité, pourvu qu'elles soient conformes à la vérité » [22].

Ebbene questo canone d'oro, assunto dall'artista, riceverebbe certamente qualche cosa che egli chiama vita, parola. Però l'osservatore sentirebbe sorgere nell'animo un interrogativo tormentoso: questa vita, questa parola è del Santo o è dell'artista? Credo che proprio tale riserva, spontanea ed insopprimibile, abbia paralizzato finora ogni tentativo. Dunque non resta che rassegnarsi?

Non vorrei essere audace; ma, ripresa e ampliata la investigazione del Keusch, a me sembra che ogni pessimismo nel campo della iconografia alfonsiana possa cadere. Alcuni dati nuovi, che qui propongo, ci permettono di venire non alla semplice formulazione di un canone d'oro, per una *ideale ricostruzione* del volto di Alfonso, ma alla *visione* del suo volto, qual'era prima della deformazione operata dalla malattia del 1768.

STUDI ICONOGRAFICI

Quanto a studi critici intorno ai ritratti alfonsiani, non ve n'è che uno: quello del Keusch.

Il Redentorista P. Henze, in una pubblicazione periodica ad uso della Congregazione del SS.mo Redentore [23], dal 1929 al 1939 ha raccolto diverse notizie sui ritratti ed anche sulla iconografia alfonsiana, con la riproduzione di molte immagini. Queste pubblicazioni non hanno ordine sistematico, sono piuttosto semplici segnalazioni sull'origine, stato attuale, autori, etc. dei ritratti o immagini di S. Alfonso. Sono utili senza dubbio, ma, per il loro carattere, vanno criticamente controllate.

Lo studio del Keusch è quel che di meglio si è prodotto finora, con carattere d'investigazione sistematica. Dopo aver esaminati i documenti pittorici e non pittorici, egli crede che la documentazione ritrattistica sia insufficiente a darci il vero volto del Santo, perciò pensa che a questo volto si debba venire per via di *ricostruzione ideale*, su di un canone criticamente stabilito. Di questa ricostruzione egli presenta alcuni saggi. Questo è il contenuto dello studio del Keusch in quattro capitoli.

Ho già detto che la sua investigazione si è arrestata a tre documenti pittorici, come ad unici portatori del volto alfonsiano: una incisione e due tele. Ora una di queste tele (fig. 69) e l'incisione (fig. 68) sono copie infedeli di un originale che finora è stato ignorato nel suo valore critico (fig. 24); l'altra tela è una ricostruzione eseguita dopo la morte del Santo (fig. 73), che il Keusch conosce per mezzo di cattiva fotografia (fig. 74). Con ciò siamo al di qua dei veri e grandi documenti.

In materia di studi sui ritratti si può accennare anche a qualche articolo. Nel novembre 1896 il Tassi, in un Numero commemorativo del II Centenario della nascita di Alfonso, pubblicava un articolo: «Il ritratto di S. Alfonso » [24]. Sembra che l'autore si lasci portare dall'immaginazione e vincere dall'entusiasmo, quanto al valore espressivo di alcune tele.

Ma a noi interessa piuttosto la valutazione di autenticità. Di fronte a quello che chiameremo in seguito « ritratto di Pagani » e che ora ci si rivela quale vero fondamento per una nuova iconografia alfonsiana (fig. 22), egli si esprime così: « Il ...quadro (di) Pagani rappresenta infine Alfonso in rocchetto e mozzetta da vescovo, in età avanzata. Ma anzicchè sovra questo, di cui non si conosce l'origine, sarà meglio fermar l'attenzione sull'altro ritratto consimile, che si conserva in S. Angelo a Cupolo » (fig. 69). Queste parole del Tassi vanno raccolte anche come documentazione delle idee di fine Ottocento sui ritratti di S. Alfonso: fin d'allora si ignorava l'origine del ritratto di Pagani; si stimava invece altamente la « tela di Benevento » che si trovava a S. Angelo a Cupolo, e che il Tassi presentava ufficialmente con il suo articolo.

Nel 1931 D. Giuseppe De Luca pubblicava sull'Avvenire d'Italia del 23 giugno una breve recensione dell'opera del Keusch. Più che sui ritratti, egli si ferma sull'iconografia alfonsiana, che noi studieremo nella seconda parte, e ne pone in evidenza alcuni aspetti di indole storica, che è bene qui segnalare.

Egli dunque scrive: « Uno dei maggiori studiosi di Sant'Alfonso, il P. Carlo Keusch spezza oggi una lancia contro la tradizione iconografica di questo Santo: tradizione che è, bisogna riconoscerlo subito, una offesa non solo alla verità ma alla decenza più elementare. Attraverso un esame comparativo dei documenti e dei primi ritratti, egli può

debellare e sbaragliare le immagini correnti, tutte deformi. Non solo, ma ricostruire la fisonomia autentica del Santo. E inoltre, con l'aiuto di artisti moderni, tentare un ritratto vero, vivo, degno.

Povero grande Santo! per tutto l'Ottocento la sua fama e il suo nome, venuti nelle mani di uomini quali il Doellinger e il Gioberti, furono letteralmente straziati. Nell'ultimo libro del sen. Ruffini sul Manzoni, chi vuole può riscontrarne l'eco. Si adoperò contro di lui l'arme, non dell'ironia, chè sarebbe parsa troppo fine, ma dell'aperto disprezzo. E al triste gioco non giovò poco l'immaginetta corrente; si prestò anzi moltissimo.

Il Keusch insorge. I suoi lettori, seppure non accettano questa o quest'altra pagina, non possono non dargli ragione nella tesi fondamentale del suo studio. E' troppo giusto, troppo evidente. Ci si augura anzi che il risultato della sua dotta disanima passi in giudicato, divenga di comune dominio e non si debba più inorridire dinanzi a immagini del Santo, spaventose ».

E' chiaro che la tesi fondamentale del Keusch è nel negare autenticità all'iconografia corrente; è questo il suo grande merito, ed in questo bisogna certamente convenire con lui. Ben altra è la questione sul come venire al vero volto del Santo e quindi ad una nuova iconografia.

Nel 1939 il De Camillis, in occasione del I centenario della canonizzazione di Alfonso, pubblicava sull'Osservatore Romano della Domenica un articolo: «Il volto del Santo»[25]. L'autore esprimeva il desiderio di un superamento dell'iconografia corrente, ma che non fosse iconoclasta in rapporto al passato. Egli scriveva: « La questione sul vero volto di S. Alfonso resta insoluta e si può stabilire in due termini netti e decisi, senza darne colpa nè agli antichi, nè ai moderni ritrattisti di S. Alfonso. Ci è stata negli uni e negli altri un po' di esagerazione. Nei primi si è cercato di calcare le tinte con buone intenzioni sulla curva del Santo, nei secondi la reazione si è rivelata eccessiva. Prendere una via di mezzo è il compito del novello artista cristiano, che vorrà aprire una nuova pagina nella storia iconografica del miro cantore di Maria, del Dottore eccelso della Chiesa ».

Il De Camillis accetta le conclusioni del Keusch e constata d'altronde che i primi tentativi del Fière e di altri sulla linea segnata dal Keusch ammettono delle riserve: da ciò il suo richiamo alla via di mezzo.

Questa via di mezzo in rapporto alla curva del Santo, praticamente si dovrebbe risolvere in una mezza curva. Ma fino a 72 anni Alfonso non fu curvo, fu diritto; e quel che più importa, il volto non era stato velato da questa curva: « aveva un'aria che imponeva », non per durezza, ma per chiara luce di anima. Finchè non vedremo questo volto prima del 1768, noi non vedremo S. Alfonso.

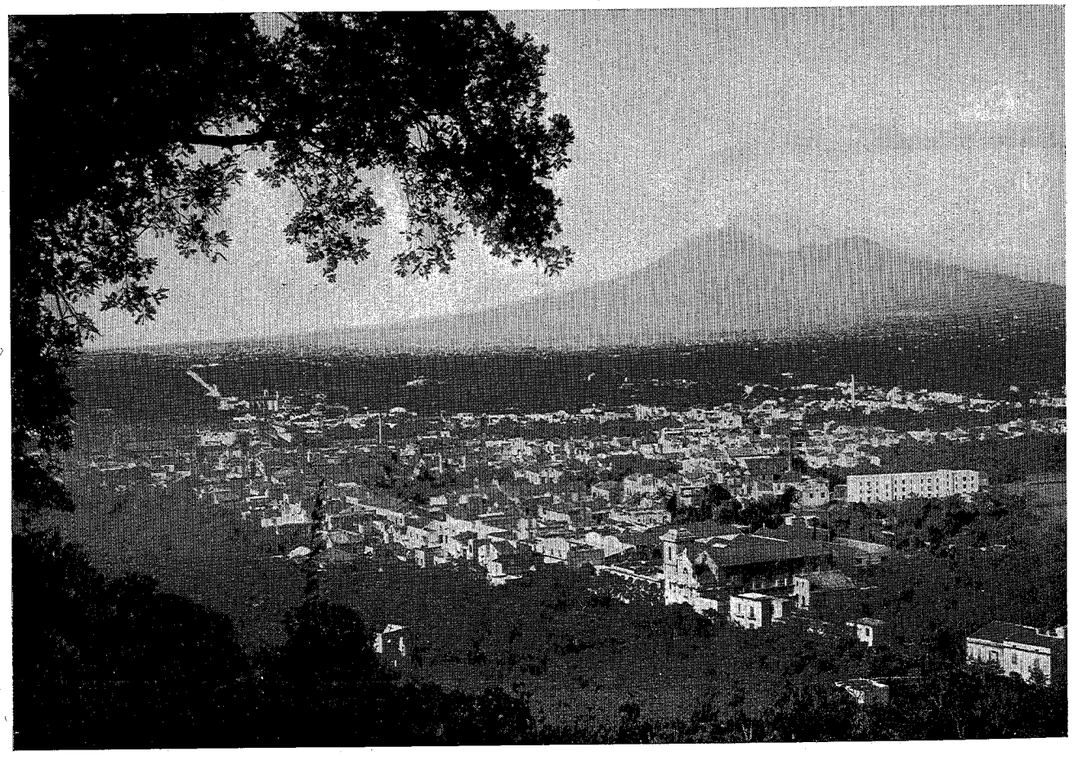
CAPITOLO II

DESCRIZIONE DEI RITRATTI DI *S.* ALFONSO

CARATTERI SOMATICI E VALORI SPIRITUALI NEL RITRATTO

Un pittore che, nel ritrarre, si limitasse a cesellare fronte, occhi, guance, bocca, mani, etc., potrebbe esser un piatto calligrafo, un formatore accurato; ma non l'artista che senta il tormento di imitare Dio, quando dalla creta trasse la sua immagine, il suo ritratto: l'uomo.

Se questo vale per il ritratto di un semplice uomo, per il ritratto di un Santo è condizione essenziale: il Santo è *uomo di Dio*,



Per cortesia del Sig. Fascino Nic.

Pagani, panorama - a sinistra Basilica di S. Alfonso e casa madre dei PP. Redentoristi

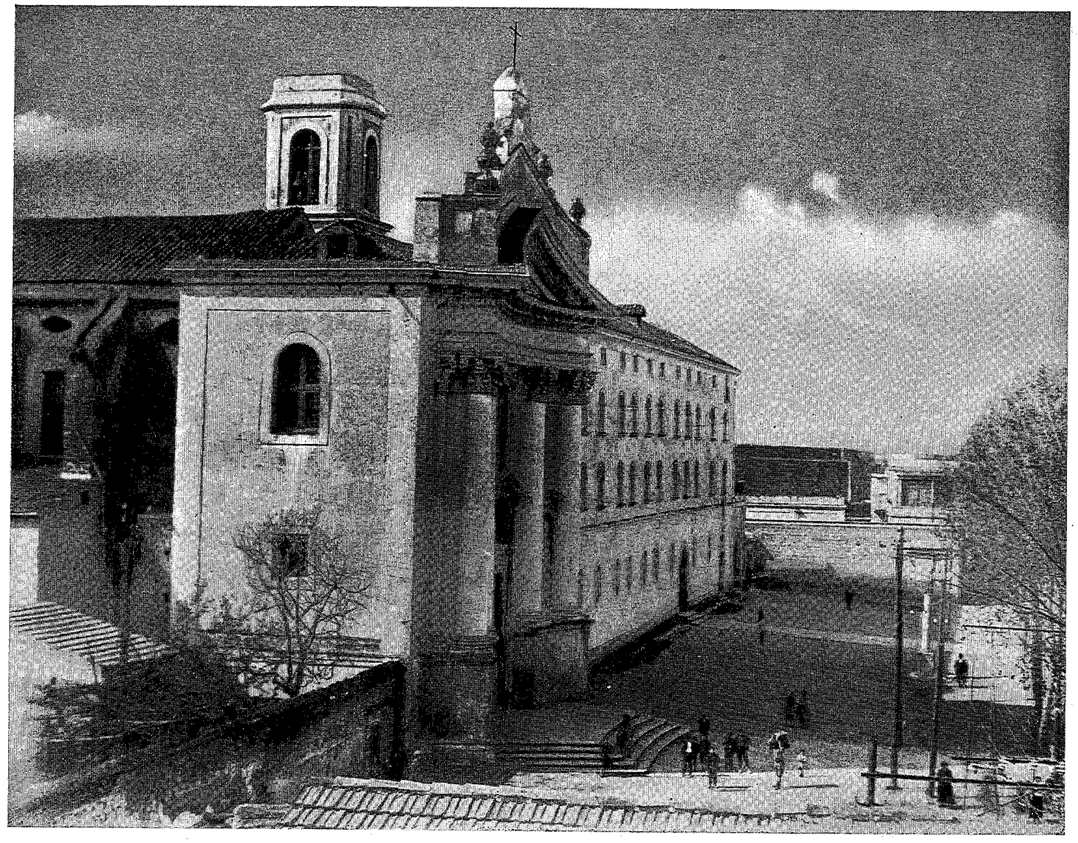


Fig. 17. - Basilica di S. Alfonso e Casa madre dei PP. Redentoristi - Pagani

la sua grande luce è nell'interno, è dall'interno.

Di conseguenza la critica del ritratto deve rendersi conto del raggiungimento o meno di questa perspicuità d'anima nella forma, fatta di luce nel colore.

Ma l'anima vive nel corpo, lo permea, lo rende di sè a sè trasparente, prende coscienza nel corpo; ed il corpo vive e prende coscienza nella vita dell'anima. L'anima è dunque intimamente condizionata al corpo, al *suo* corpo; la sua realtà storica è realtà nella realtà corporea. Sorge così l'unità profonda e complessa della persona, che ha un nome ed agisce.

Il corpo, e nel corpo il volto, ha una forma caratteristica, che diversamente incarna e significa la vita dello spirito. Questa forma esteriore, che viene anche da diversità di linee, di volumi, di armonia delle parti anatomiche, è quindi il necessario substrato del ritratto.

Certamente essa non forma il ritratto, e non occorre essere essenzialisti per ammettere questo. Forse là dove la forma esteriore è piuttosto torpida alla trasparenza dello spirito, si è tentati di ridurla, anche in teoria, a soli volumi; o anche, come si dice con generoso eufemismo, a sole linee pure, essenziali. Ma allora la forma non soltanto cade, essa è radicalmente negata. Questa negazione è superamento, o forse è un'elegante confessione di assenza? Dell'uva troppo alta sul nostro capo, anche quando l'acino è già biondo, noi amiamo dire: E' immatura! E chi non sa disegnare una testa perfetta, fa appello magari... ai Prigioni di Michelangelo!

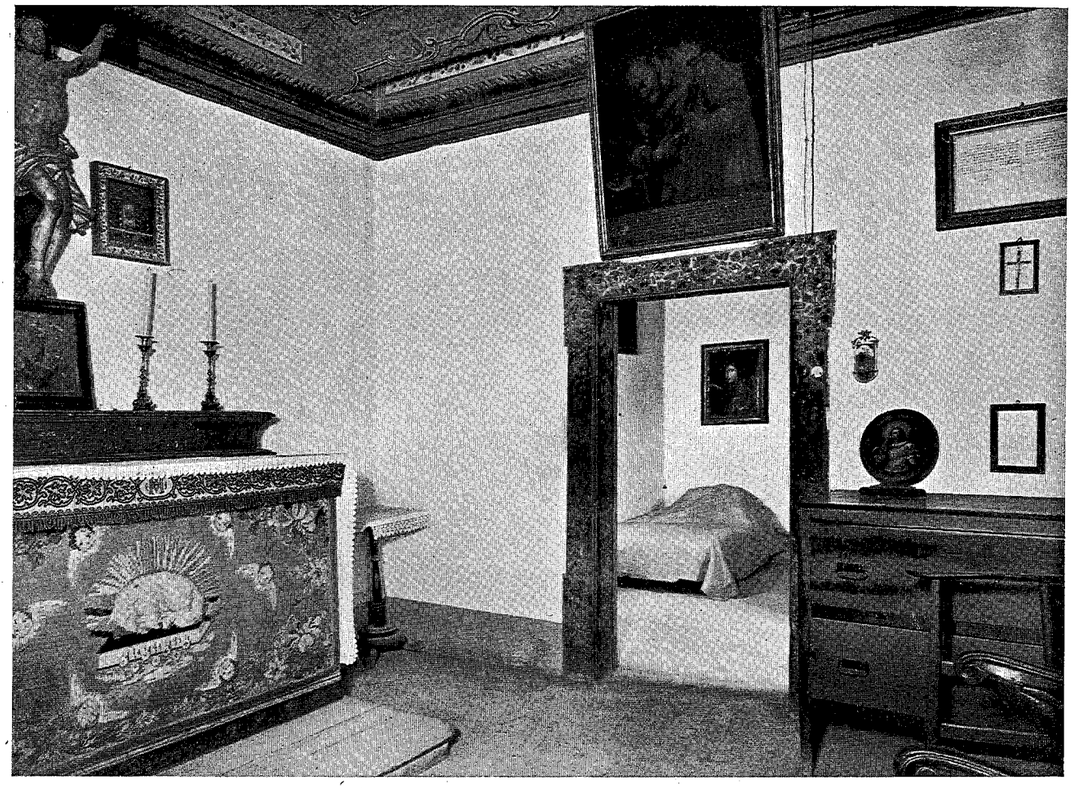


Fig. 18-a. - Oratorio e camera di S. Alfonso (Pagani, Casa dei PP. Redentoristi)

Talora vien da pensare, se tale assenza non sia il prezzo che noi paghiamo alla tecnica; la quale ci dà l'utile, ma ci toglie il bello. Se così fosse, varrebbe la pena tornare alla lucerna ad olio, che non rendeva nervose e contratte le belle forme umane; e vide fiorire, pagina per pagina, il miracolo della Divina Commedia ed il sorriso della Gioconda.

Però anche in arte ripetersi sarebbe morire. Ogni tempo deve aver la sua voce. Quando noi avremo dominato la tecnica, da uomini, cioè conservando la nostra libertà di spirito; meglio: ordinandola alla sempre più elevata libertà nello Spirito, allora fiorirà l'arte nuova degna della nostra Tradizione.

Dunque, finchè il corpo è trasparenza personale ed inconfondibile di anima, la forma esteriore, il volto, soprattutto lo sguardo, non possono esser velati e cadere, senza che il ritratto cada. Anche nei Santi: *De carne mea video Deum!*

Nei ritratti di S. Alfonso abbiamo noi la fedeltà alla sua forma esteriore, quale trasparenza piena della sua anima, della sua buona e cara immagine paterna?

LA DOCUMENTAZIONE

Il sacrario dei più grandi ricordi di S. Alfonso è la casa dei Redentoristi a Pagani (Salerno), dove egli visse dal 1752 al 1762, e poi dal 1775 al 1787 (fig. 17). Qui dunque si conservano il suo scheletro, le sue

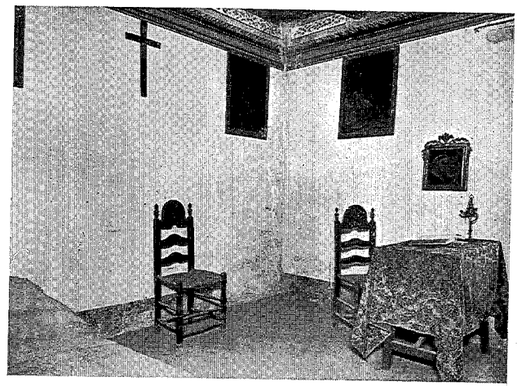


Fig. 18-b. - Camera di S. Alfonso
(Pagani, Casa dei PP. Redentoristi)

vesti, il suo oratorio privato, la stanza ove morì (fig. 18 a-b) e tanti altri oggetti, che presto saranno composti in un museo alfonsiano, dove possa rivivere sensibilmente l'ombra della sua persona e della sua opera.

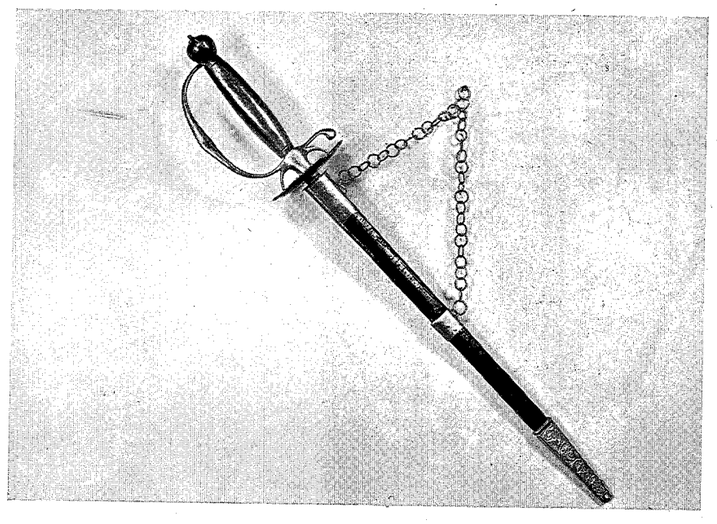


Fig. 19. - Spadino di S. Alfonso, da Cavaliere del Sedile di Portanova (Napoli, Chiesa della Madonna della Mercede)

Di questa casa di Pagani si parlerà quindi frequentemente in seguito.

Di S. Alfonso abbiamo alcuni ritratti completi, quasi tutti a Pagani, e si conservano anche due documenti di eccezionale importanza. Uno ci dà le linee del suo volto: è la maschera eseguita sul suo cadavere; l'altro ci fa ricostruire per via di immaginazione tutta la persona fisica: è la descrizione che il Tannoia premette al ritratto interiore, che noi abbiamo già letto.

Poichè la maschera non si può leggere se non con metodo critico, di essa parlerò nel capitolo seguente.

Meno immediati, ma non meno importanti, sono i rilievi sullo scheletro. A tale scopo è stata eseguita una ricognizione scientifica. I dati che a noi interessano saranno presentati nel capitolo decimo.

Anche a Pagani si conservano alcuni indumenti del Santo. Le loro dimensioni hanno certamente un grande valore; ma è necessario ricordare che dopo l'azione violenta dell'artrite, la quale aveva contorto e piegato il collo, la grave età determinò un lento e progressivo incurvamento di tutta la persona. Di conseguenza le dimensioni degli abiti negli ultimi anni hanno un valore relativo.

Secondo la recente ricognizione scientifica

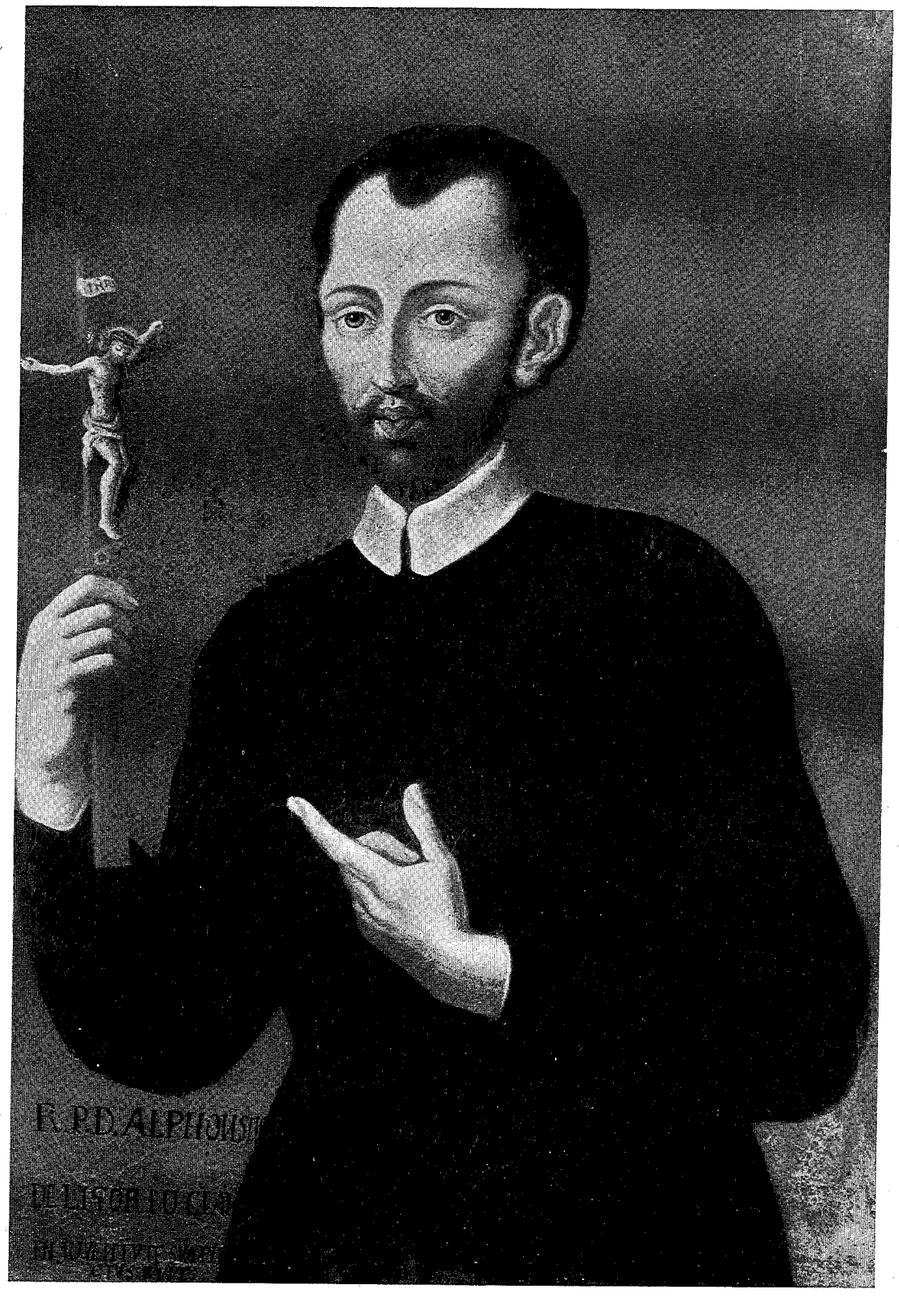


Fig. 20. - S. Alfonso prima del 1732 (Ignoto, sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano PP. Redentoristi)

dello scheletro, l'altezza di S. Alfonso oscilla intorno a cm. 169. Ciò risponde a quello che ci dirà subito il Tannoia.

IL RITRATTO COME E' DATO DAL TANNOIA

« Era Alfonso di statura mediocre, ma grandetto di testa e vermiglia la carnagione. Fronte spaziosa egli aveva, occhio attraente e quasi ceruleo. Naso aquilino, bocca ristretta, e graziosa, e quasi sorridente. Neri i capelli e folta aveva la barba, e da se stesso, senza soggettarsi al rasoio, con le forbici smozzicavasela. Nemico di capellatura, anche da sè solevasela accortare [26].

Perchè miope, faceva uso degli occhiali, ma toglievaseli, o predicando, o trattando con donne. Sonora e chiara aveva la voce. Spaziosa che fosse la chiesa e lungo il corso delle missioni, giammai gli mancò e tale conservolla anche decrepito.

Aveva un'aria che imponeva, un fare serio, ma misto di giovialità. Se giovanetto tutto concorreva a renderlo amabile, anche vecchio e decrepito, grazioso egli era e di comune compiacimento » [27].

IL RITRATTO DI S. ALFONSO PRIMA DEL 1732

Della giovinezza di Alfonso, prima di vestir l'abito clericale nel 1723, non abbiamo alcun ritratto.

Della sua personalità esteriore di cavaliere non resta altro che lo spadino, che forse è quello conservato nella Chiesa della Madonna della Mercede in Napoli (fig. 19). Qui egli lo depose a piè della Vergine, in un'ora drammatica della sua giovinezza [28].

Il primo ritratto ci dà Alfonso sui trenta anni (fig. 20). La tela, conservata a Pagani, è grande cm. 74 × 50. Sul fondo, a destra del soggetto, è scritto: «V.R.P.D. Aphonsus de Ligorio clam in juventute sua pictus fuit ».

Il Santo è ritratto in piedi, in atteggiamento da missionario che mostra alto il crocifisso. L'abito è quello dei sacerdoti napoletani del Settecento. Quanto ad espressione, vi è nobiltà nella linea della persona. Il volto, chiaro, ha lo sguardo ceruleo ma un po' mesto. Le guance emaciate, velate dalla barba, accentuano questo tono di mestizia. Si direbbe che sia stato ritratto dopo un periodo di malattia.

Le mani e tutta la statura, se si eccettui la linea generale, sono impersonali.

IL RITRATTO DI S. ALFONSO NEL 1735

E' una piccola, antica tela (fig. 21), di cm. 31 × 22, e ci dà Alfonso in veste da missionario, durante l'inverno. E' ritratto a mezza persona, con le braccia che si sovrappongono sul petto. La posizione è quasi di prospetto, leggermente verso sinistra. La mano destra, circondata dal rosario, regge un grande crocifisso, mentre la sinistra ha nella palma un libro.

Gli occhiali, secondo l'uso del tempo, scendono dalla fronte, alta. Il naso è tra retto e aquilino; la bocca stretta; lo sguardo, ceruleo, ha della fissità e perciò non ha espressione caratteristica. Tuttavia, benchè la tela sia sciupata per incuria nel conservarla, dal volto traspare con evidenza un'intelligenza luminosa ed una volontà. Egli ha 39 anni. Sottolineo il disegno delle mani, dalle dita affusolate. Forse vi è un po' di ricerca nel dipingerle; tanto più che il ritrattista dà alla mano sinistra una posizione non molto naturale, che però permette di dare bene il disegno delle dita. Vedremo in sede critica che le mani di S. Alfonso sostanzialmente erano quelle.

Tutto il soggetto è chiuso con accuratezza in un ovale; e questo a sua volta è disegnato in un rettangolo. Sulla cornice di questo rettangolo è stata poi aggiunta una iscrizione, che leggeremo nel capitolo seguente.

Fig. 21. - DE MATTEIS V. - S. Alfonso nel 1735 (Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

IL RITRATTO DI S. ALFONSO NEL 1766-68
(Ritratto di Pagani)

Questo ritratto è conosciuto per ora in due esemplari: uno nella casa dei Redentoristi di Pagani, l'altro nella casa dei Redentoristi di Materdomini (Avellino). Poichè la casa di Pagani possiede fin dal 1768 il suo esemplare, che è anche il più importante dal punto di vista documentativo, chiamo in generale questo tipo ritrattistico: *ritratto di Pagani*. Volendo indicare non il ritratto in genere,

ma la tela di Pagani, individualmente, dirò sempre: l'esemplare o la tela di Pagani.

Questo esemplare (fig. 22, di cm. 62 × 49, ci presenta S. Alfonso a mezza vita, quasi di prospetto, col capo un po' verso destra. Veste da vescovo, con rocchetto e mozzetta, sulla quale pende la croce vescovile, piccola, fatta di sei pietre, imitazione ametista. Delle mani, che s'incontrano sul petto, la sinistra regge la berretta; la destra un libro socchiuso, con l'indice tra le pagine. Sulla copertina del libro è il suo stemma vescovile. Dalla fronte, alta e larga, scendono gli occhiali; ma, poichè pittoricamente si riducono a due cerchi senza lenti, l'occhio appare nudo e naturale. Il colore dell'iride è ceruleo, e lo sguardo è in avanti, verso terra.

Qui prescindo dalla discontinuità di orientamento, che divide in varie zone il ritratto: dalla fronte ai pomelli e da questi al mento. Questa discontinuità, che nasce dal fatto che il Santo non posava, ha costretto il pittore a lavorar *di maniera*, per dare una certa unità al volto. Ma di questo parleremo poi.

Il disegno del naso appare turbato dall'incontro delle due zone di diverso orientamento. La bocca è fine, come ce l'ha descritta il Tannoia. La fronte e l'occhio, che sono tutto in questo ritratto, si illuminano e riposano in un pensiero sereno. Serenità che non è di puro sentimento, un episodio dello spirito: è meditazione abituale, volontà introspettiva. Egli vede, vuole Dio nell'anima sua e questa visione interiore, questa illuminazione profonda, consapevole del suo Essere, affiora insopprimibile al suo sguardo, ai suoi occhi, e si rivela a noi. E' un vero ritratto. Il resto non interessa.

A destra del soggetto, in un ovale, è dipinta una madonnina, della quale parlerò nel capitolo 12°. A tergo della tela si legge questa nota: « Questo l'è della casa di San Michele. A. 1768 m. Xbris » (fig. 47). La casa di San Michele è la casa dei Redentoristi di Pagani, con la chiesa dedicata al santo Arcangelo.

Il secondo esemplare del ritratto (fig. 23), conservato a Materdomini, ha le medesime dimensioni dell'esemplare di Pagani; varia la posizione del soggetto, il quale con la destra indica il crocifisso, levato in alto dalla mano sinistra. Dallo squarcio di carne che pende dal braccio sinistro del crocifisso, si riconosce quello disegnato da S. Alfonso (fig. 3). Sul fondo, sotto la madonnina, è il suo stemma vescovile. Da notare la posizione degli occhiali che stanno sull'orecchio sinistro. In verità il Santo, quando predicava, toglieva gli occhiali.

Lo sguardo, che si rivela di occhio abituato alle lenti, non ha l'interiorità dell'esemplare di Pagani. Ma in quest'ultimo il soggetto è colto in un momento di riflessione ed il ritratto si concentra tutto nello sguardo raccolto e sereno; nell'esemplare di Materdomini è presentato in un momento di azione: invita a Gesù crocifisso e quindi parla. A questa variazione del soggetto risponde una variazione nella condotta tecnica della pittura; ma di questa diremo in seguito.

IL RITRATTO DI S. ALFONSO NEL 1774-75
(Ritratto di Marianella)

Il Sac. G. Battista De Lucia, della diocesi di S. Agata dei Goti, ci ha lasciato questa nota: « Il concetto di santità che in questa diocesi avevasi acquistato Mons. di Liguoro, obbligò più diocesani a farsene dipingere il ritratto, qual cosa non erasi fatta d'altri vescovi antecessori » [29].

Di questi ritratti di S. Alfonso vescovo, oltre quello di Pagani già descritto, abbiamo uno studio su tela (fig. 24), che si conserva a Marianella di Napoli, nella casa dei Redentoristi. Per facilità di nomenclatura chiamerò questo ritratto: *ritratto di Marianella*.

La tela è di cm. 46 × 34. Alfonso è in preghiera, con le mani giunte. Veste la mozzetta vescovile sul rocchetto. Il capo piega sul petto, inclinando a destra. L'espressione è di sofferenza; ma la sofferenza è ricevuta come dono, come « Volontà di Dio » paterna, e perciò pittoricamente e spiritualmente si esprime in preghiera serena, spontanea. Però

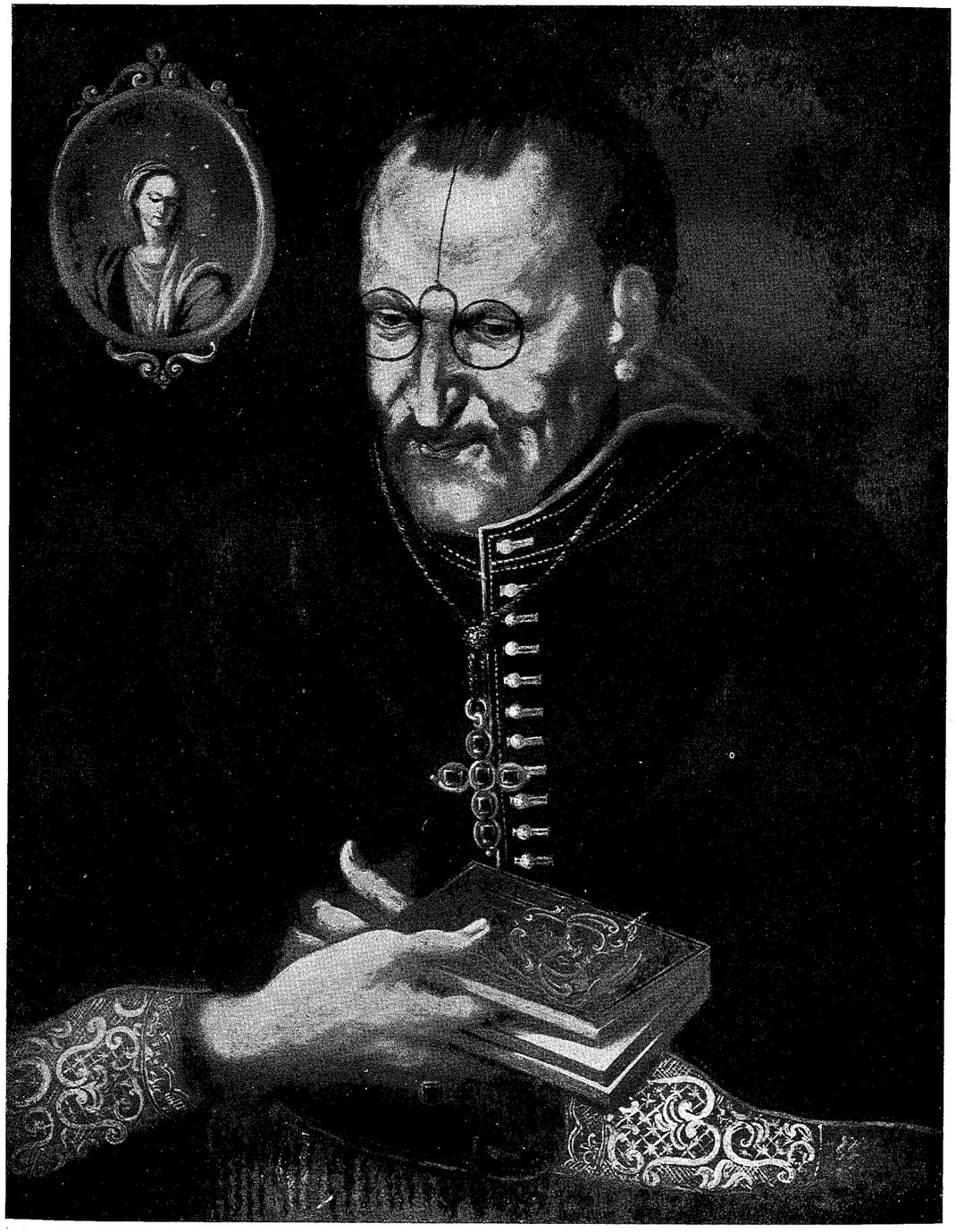


Fig. 22. - S. Alfonso nel 1766-68 (*ritratto di Pagani,* Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Fig. 23. - S Alfonso nel 1766-68 (*ritratto di Pagani* in una tela proveniente da Materdomini, Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

il disegno del naso non è ben reso, ed una contrazione di muscoli faciali sciupa l'espressione.

Le mani, così lievi, così diafane, hanno un valore espressivo di spiritualità, che non sono mani impersonali, come nel ritratto precedente. Sono veramente le mani di S. Alfonso: « mani secche e gracili », ci dirà un documento; mani che hanno scritto e pregato tanto.

Poichè detto studio ha grande importanza, un esame descrittivo più approfondito ne verrà fatto nel capitolo settimo.

IL RITRATTO DI S. ALFONSO NEL 1786

Il Sac. Salvatore Tramontano, grande amico ed ammiratore di S. Alfonso, dopo aver parlato di un ritratto eseguito dal pittore B. Caraviello [30], dice: « Coll'avanzare poi negli anni, avendo mutato sembiante, il ritratto fatto dal Caraviello non lo rappresentava perfettamente. Mosso io dalla stessa divozione di averne un ritratto al naturale, nell'età predetta avanzata, mandai diversi pittori da Napoli per ottenere l'intento: ma non essendomi riuscito, alla perfine feci venire qui (a Pagani) un celebre ritrattista per nome D. Tommaso Crosta, ed a questo, con maniere proprie, senza farne accorgere detto Servo di Dio, riuscì delinearlo al naturale, e poi lo ritrasse in due tele, che si conservano da me » [31].

Noi possediamo ora lo studio originale dal vero, che il Crosta delineò alla svelta, osservando il Santo. Le ragioni di questa certezza le darò nel capitolo ottavo; qui basta descrivere il ritratto.

La tela (fig. 25) è grande cm. 74,5 × 62. Sant'Alfonso, conta ormai 90 anni. Siede su grande poltrona e poggia col gomito destro sul tavolo, coperto di panno verde. Ha sulle spalle un pesante mantello a larghi risvolti, che lo avvolge tutto, lasciando libero il solo avambraccio che poggia sul tavolo. La croce vescovile, appena accennata, pende sul mantello, sospesa al laccio che vien fuori di sotto il largo bavero.

La testa, di tre quarti, piega sulla spalla destra ed in avanti. Egli è colto mentre parla con un altro, il quale evidentemente distoglie l'attenzione del Santo dal pittore. L'apertura della bocca prova che vi è un interlocutore. Il suo volto interiore, sempre aperto, sempre cordiale con chi veniva a lui, qui è stato reso molto bene. Vi è tanta luce in quella fronte ben modellata; soprattutto nello sguardo, che a 90 anni è ancora pieno di intuizione e di bontà. Bisogna osservare l'originale, che il dr. V. Federici ha restituito alla sua freschezza, per contemplare quale era S. Alfonso. Il Tramontano non ha esagerato quando ha detto che il Crosta era un buon ritrattista, benchè si limiti qui a lumeggiare alla svelta. Nè esagera il Tannoia quando ci dice che Alfonso « anche vecchio e decrepito, grazioso egli era e di comune compiacimento ».

Quanto agli occhi, il sinistro è più aperto del destro, non solo perchè è in primo piano pittorico, ma anche per una esigenza funzionale, determinata dalla curva della persona. Infatti il Santo, per questa curva in avanti, era portato a guardare in basso; sicchè volendo guardare di fronte, era costretto ad inarcar le sopracciglia, come fa chi guardi in alto senza muover la testa. Per la curva verso destra, di tre quarti, l'occhio sinistro veniva a trovarsi di prospetto, più vicino agli oggetti, sicchè era l'occhio più impegnato nella visione; il destro era in secondo piano.

Ciò dovette influire fortemente sull'aspetto del volto, per il costante sforzo delle arcate sopracciliari e per le rughe che questo produceva sulla fronte. E' chiaro che tale aspetto e queste rughe, determinate da sforzo, non erano naturali sul volto di Alfonso. Il dr. Gennaro Goglia, come leggeremo nel capitolo 10°, già prima di conoscere il ritratto del Crosta, che pone in evidenza questa tensione del volto, quale causa delle sopracciglia inarcate e delle rughe, aveva fatto le sue riserve sull'iconografia che presenta il Santo con fronte stabilmente solcata [32]. Tutta l'iconografia dell'Ottocento sarà purtroppo

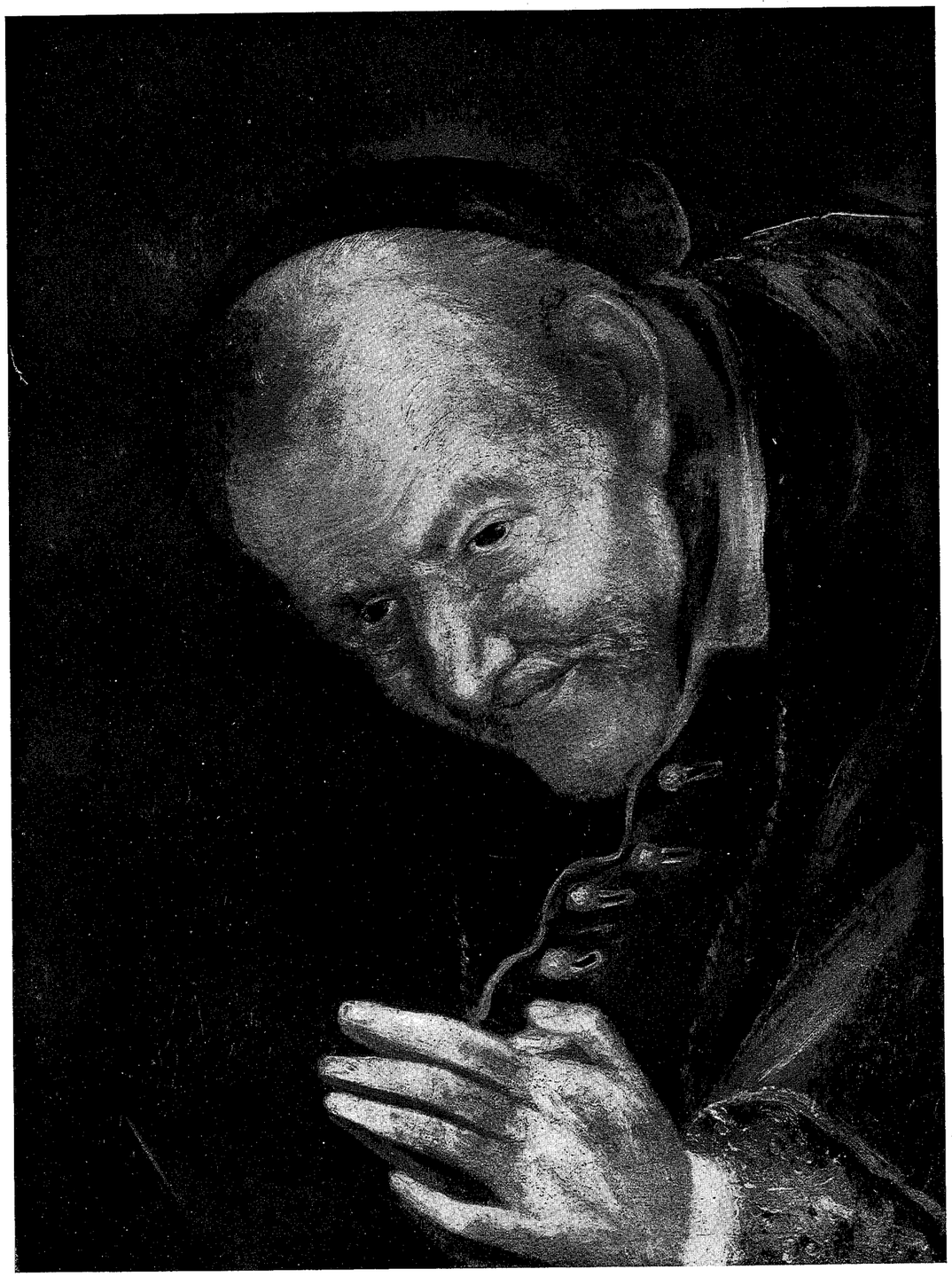


Fig. 24. - S. Alfonso nel 1774-75 (*ritratto di Marianella*, Ignoto, sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

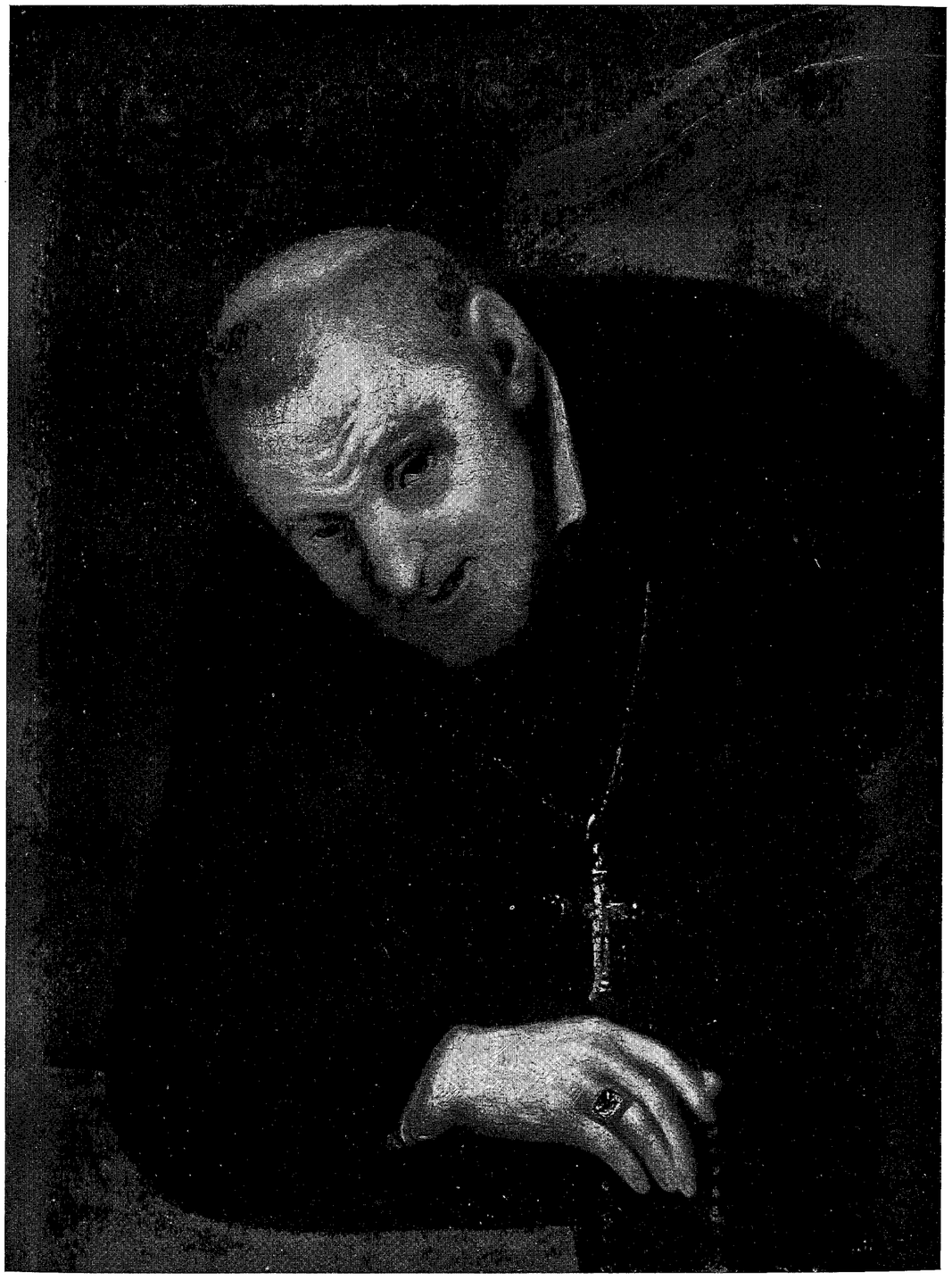


Fig. 25. - CROSTA T. - S. Alfonso nel 1786 (Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

dominata da questa falsificazione. Il ritratto di Pagani, la maschera ed un ritratto postumo, di cui parleremo, provano che la sua fronte anche nella linea era serena.

Ma questo lavoro del Crosta è di importanza fondamentale, perchè è l'unico tra tutti gli altri ritratti che ci dà quello che si deve dire il secondo volto di un uomo: la mano. Abbiamo qui la destra di S. Alfonso « ritratta dal vero ». E' una mano con palma non grande, dita affusolate, con bel giro. Il pollice e l'indice reggono con lievità quello che, con la penna, fu uno degli oggetti più cari al Santo: il rosario della Madonna.

Il ritratto della mano datoci in questa tela ci permette di ritornare con maggior comprensione sulle mani, come son date dal ritratto di Marianella (fig. 24) e dal ritratto del 1735 (fig. 21). In quest'ultimo le dita potevano sembrare un po' manierate; ma sappiamo ora che chi ha dipinto non ha inventato, e questo conferma l'autenticità del ritratto. Anche nel ritratto di Marianella si poteva pensare che il pittore avesse spiritualizzato, fino a ridurre la mano reale di S. Alfonso ad un simbolo. Il Crosta ci rivela che il pittore non ha negato niente della realtà fisica della mano; ne ha reso trasparente la grande spiritualità che l'animava.

UN RITRATTO POSTUMO

Qui si potrebbe parlare di un dipinto eseguito dal pittore Ferdinando Castiglia sul cadavere di S. Alfonso (fig. 26); ma esso non ha valore espressivo e perciò non credo di doverne dare la descrizione: ne tratteremo nel capitolo nono.

CAPITOLO III

LA MASCHERA DI S. ALFONSO

AUTENTICITA'

Il Tannoia ci narra che il 2 agosto 1787, mentre il cadavere del Santo era esposto nella chiesetta dei Redentoristi, (fig. 83) « un celebre pittore si vide da Napoli per ritrarne l'effige, o spinto da altri o mosso da sè. Volendosi far questo verso le ore 17 (cioè verso l'una pomeridiana) e formarsi la maschera, a stento si potette chiudere la chiesa. Spogliandosi il cadavere de' sagri arredi, si vide prender aria di vivo, e farsi rubicondo e sanguigno. Estraendosi la maschera, e questa avendo tirato della pelle nella parte sinistra del naso, ne uscì tanto sangue, che molti ne inzupparono i fazzoletti » [33].

La tradizione costante ci dice che questa maschera, di cui ci ha parlato il Tannoia, è quella che i Redentoristi di Pagani conservano con gli altri ricordi e ritratti di Alfonso (fig. 27).

Ma questa tradizione è convalidata da una documentazione casuale, che esclude ogni possibile dubbio quanto ad autenticità. Sulla maschera sono ancora visibili peli delle sopracciglia, delle ciglia tra le palpebre dell'occhio sinistro, peli nella narice sinistra ed anche qualche pelo della barba, prevalentemente dalla parte sinistra. E' quindi evidente che la maschera è stata modellata immediatamente su calco di cera, tratto dal volto di un cadavere. E' anche evidente che il calco, per portar via quei peli, non era stato ben isolato dalla pelle. Ciò risponde esattamente alla narrazione del Tannoia, il quale accenna ad escoriazione. La circostanza che tale escoriazione si sia verificata dalla parte sinistra, armonizza perfettamente con le deformazioni del calco, di cui ci parlerà subito il signor Mercatali, che ha esaminato accuratamente la maschera.

Inoltre un testimone degli ultimi giorni del Santo ci dice che egli aveva « perduto l'uso della lingua, per le convulsioni sopravvenuteli pochi giorni prima di morire » [34]. Sulla maschera la contrazione del muscolo orbicolare delle labbra, per cui il labbro inferiore è tratto verso destra, risponde a questa affermazione. Possiamo quindi concludere con certezza che la maschera conservata a Pagani è quella eseguita sul volto del Santo, il 2 agosto 1787.

Per confermare questa autenticità di origine e per stabilire, fin dove era possibile, il valore delle deformazioni, è stata eseguita la ricognizione dello scheletro del Santo, a cui ho già accennato. Per ragioni a noi ignote il teschio ci si è rivelato mutilo: tutto il massiccio faciale è stato portato via dopo il 1840, sicchè non resta che il neurocranio fino all'osso orbitale, ed il mascellare inferiore (fig. 28, 29). Comunque i rilievi eseguiti sul neurocranio hanno confermato in pieno l'autenticità della maschera, controllata nella sua parte superiore. Quanto a fedeltà di riproduzione, la fronte è risultata un po' schiacciata al vertice, per le evidenti fenditure del calco di cera ed anche della maschera. Il disegno della mandibola è imperfettamente conservato; ma qui il formatore si è trovato di fronte alla grave difficoltà di un volto fortemente piegato sul lato destro, e quindi deformato nella guancia.

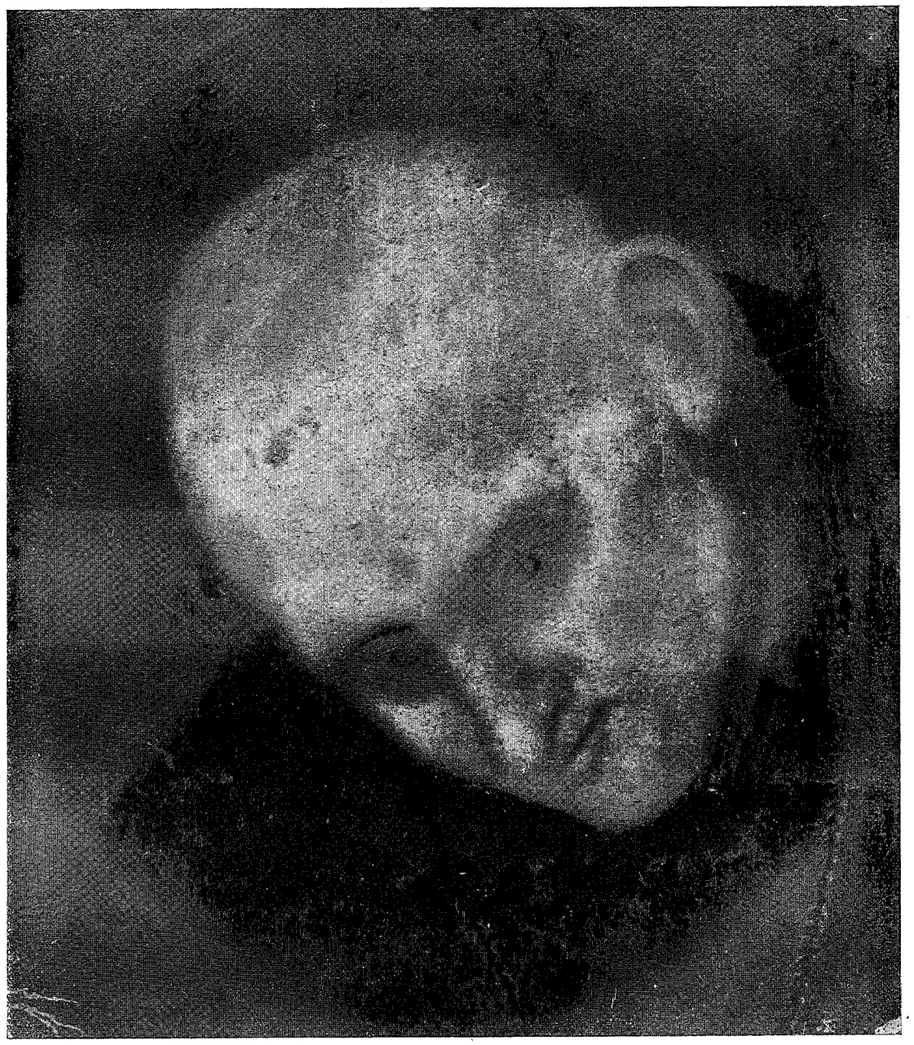


Fig. 26. - CASTIGLIA F. - Il volto di S. Alfonso a 24 ore dalla morte (Marianella, presso il Sig. Saetta V.)

DEFORMAZIONI ORIGINARIE
DELLA MASCHERA

Per stabilire l'origine e la portata delle deformazioni, il signor Luigi Mercatali, formatore dei Musei Vaticani, ha proceduto ad un esame della maschera. Ecco il risultato di questo esame.

« — Dalla osservazione della maschera si rivelano delle particolarità, di cui alcune vanno attribuite alle vicende dell'esecuzione della medesima, altre allo stato del volto del Santo prima e dopo la morte.

Delle prime fanno parte:

1) una linea rilevata in senso longitudinale sulla guancia destra, che denota una crepa della negativa;

2) linee e soprossi come la suddetta e derivanti dalla stessa causa, al lato esterno dell'arcata sopracciliare sinistra, sotto lo zigomo sinistro e nella parte mediana della mascella sinistra;

3) una forte depressione immediatamente sotto l'osso zigomatico sinistro;

4) una forte inclinazione verso destra delle parti molli del naso e del labbro inferiore;

5) una forte strusciatura del lato sinistro della prominenza del mento;

6) una forte rilevatezza del margine nella zona media della linea obliqua dell'osso mandibolare sinistro, conseguenza della depressione sotto l'osso zigomatico corrispondente;

7) una deformazione di tutta la guancia destra e della regione temporale corrispondente, a modo di gonfiore;

8) una protuberanza sulla parte destra del labbro inferiore e tra la palpebra e l'arcata sopracciliare sinistra, che denota come parte della cera negativa deve essere rimasta attaccata alla pelle;

9) una spaccatura del positivo sotto le arcate sopracciliari e sulla radice del naso, e altre due spaccature analoghe nella regione temporale destra dell'osso frontale.

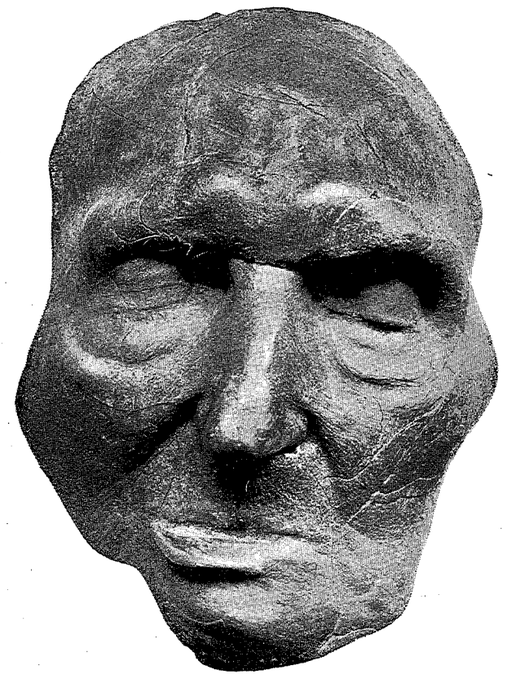
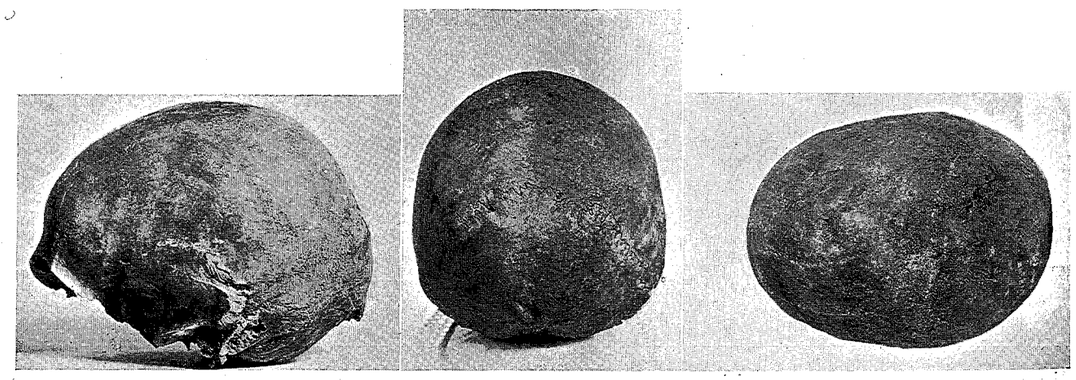


Fig. 27. - Maschera di S. Alfonso
(Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Tra le particolarità da attribuire allo stato del volto del Santo prima della morte, va ricordato che l'inclinazione del capo a destra produceva una deformazione della guancia.



norma laterale sinistra — Fig. 28. - Cranio di S. Alfonso — norma occipitale — visto dall'alto
(Pagani, Basilica di S. Alfonso)

Fig. 29. - Neurocranio e mandibola di S. Alfonso
(Pagani, Basilica di S. Alfonso)

La cera calda, colando, ha forse accentuato tale difetto.

Per una contrazione del muscolo zigomatico e del corrispondente muscolo risorio, dovuta a convulsione per la malattia mortale, il solco labiale destro è notevolmente rialzato rispetto al sinistro e la sovrastante rilevatezza più accentuata, mentre la bocca è contratta verso destra, come per un senso di disgusto.

Delle particolarità determinate dalla morte, vanno notate le seguenti:

1) le palpebre dell'occhio sinistro sono socchiuse e lasciano tra loro una leggera fenditura, mentre quelle dell'occhio destro sono serrate e la superiore è sovrapposta e quasi appiccicata a quella inferiore;

2) il labbro superiore è fortemente compresso sulla gengiva, mentre l'inferiore, rilasciato, sporge naturalmente in fuori.

FORMAZIONE DELLA MASCHERA

Dalle suesposte osservazioni si intuisce facilmente come l'operatore ha proceduto nell'eseguire la maschera. Egli, forse non molto pratico in tal genere di lavoro, si è trovato in condizioni ambientali poco ideali per l'esecuzione di una maschera di cera; cosa che gli sarebbe sicuramente riuscita a perfezione, se avesse usato il gesso invece della cera [35].

Prima egli unse il volto del Santo con olio o altri grassi, operazione che non fu eseguita

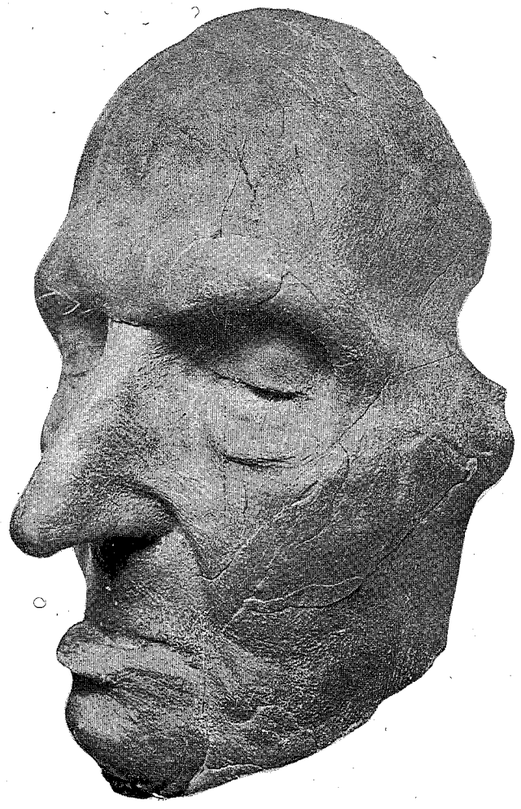


Fig. 30. - Maschera di S. Alfonso
(Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

a perfezione, come denotano le parti di cera della negativa rimaste attaccate alla pelle. Fusa la cera, egli con un pennello deve averla applicata, forse ancora troppo calda, provocando la parziale attaccatura nelle parti poco unte: labbro inferiore, lato sinistro del naso, regione orbitale sinistra. Essendo il capo inclinato a destra, la cera calda, scorrendo, dovette provocare il rigonfiamento dell'osso orbitale e di tutta la guancia destra.

Eseguita così la negativa e atteso che si raffreddasse, cosa difficile per la gran calura che doveva essere, nella piccola chiesa, in quell'ora canicolare, egli procedette al distacco dal volto, ostacolato dalla parziale attaccatura della cera alla pelle e dalla morbidezza della negativa, che rendeva più difficile l'operazione.

Desta un po' di meraviglia il modo in cui il pittore operò, nel distaccare la negativa con le mani. Infatti dalle deformazioni della medesima si vede chiaramente come egli cercò di insinuare le punte delle dita della mano sinistra sotto il margine della negativa, dalla parte destra del volto, accentuando così la deformazione che la guancia doveva avere per la sua pressione sul petto, determinata dalla curva del capo. Sarebbe stato logico operare analogamente con la mano destra dal lato opposto; invece egli da questo lato pose l'indice ed il medio sopra la negativa anzichè sotto, provocando la deformazione da questa parte.

Evidentemente la negativa deve avere opposto resistenza al distacco delle parti che si erano attaccate alla pelle, per difetto di unzione e per eccesso di calore della cera; ed egli cercò di vincerla, manovrando in tutte le direzioni. Quando la negativa finalmente si staccò, la pressione della mano destra, che dovette esser forte, non soltanto schiacciò la cera sotto l'osso zigomatico, mettendolo in evidenza, ma spostò violentemente la negativa verso la parte destra del volto, provocando forse la inclinazione del naso e la strusciatura del mento.

Si può ormai asserire con sufficiente certezza che il formatore si pose alla destra del Santo e che operò, tirando verso il lato dove

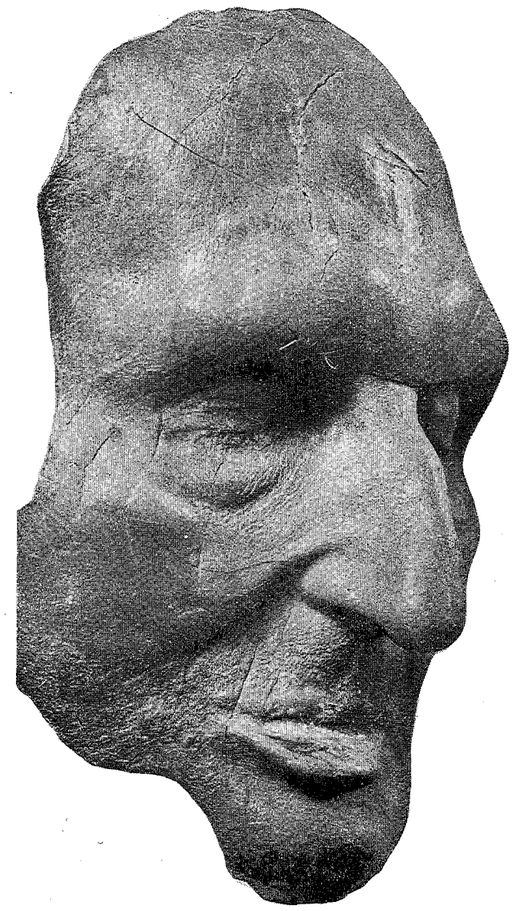


Fig. 31. - Maschera di S. Alfonso
(Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

egli era. Anche la giacitura del cadavere, supino ma col volto inclinato verso destra, rendeva necessaria tale posizione nel formatore. Naturalmente la cera mantenne le deformazioni subite al momento del distacco. Certo si sarebbe potuto almeno attenuarle alla presenza del cadavere, ma ciò non fu fatto. Rassodata la negativa con immergerla nell'acqua, fu unta con olio e si procedette al getto del positivo.

In questa nuova operazione, il formatore, anzichè applicare la cera col pennello, come per la negativa, preferì colarla nella forma.

Fig. 32. - Maschera di S. Alfonso
(Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

La cera, necessariamente poco calda per impedire che facesse corpo con il calco, provocò quella formazione a squame, che è visibile nella maschera e che produsse le spaccature esistenti nel positivo.

Le vicende ulteriori che la maschera ha hubito, sono quasi esclusivamente, oltre qualche fenditura, la rottura e la perdita di parti del margine nella regione temporale e zigomatica destra e nella parte media della branca montante destra della mandibola ».

Fin qui il Mercatali.

VALORE DOCUMENTATIVO DELLA MASCHERA. DESCRIZIONE. CONFRONTO CON I RITRATTI

Certamente tutte queste deformazioni, che nella parte più espressiva del volto non possono esser corrette sul teschio, come io speravo, privano la maschera del grande valore di controllo definitivo della sagoma dataci dai ritratti. Tuttavia è ben riconoscibile in essa il disegno fondamentale del volto, anche se è quello che ha subito la deformazione della malattia che lo piegò negli ultimi 18 anni, e dell'altra che ne troncò l'esistenza nell'agosto 1787. Soprattutto la maschera ci documenta la forte linea del naso ed il suo rapporto con le arcate sopracciliari, che scolpisce una volontà (fig. 30... 32).

Anche la regione del massiccio facciale, dall'osso orbitale all'arco dei pomelli, e la linea dell'apofisi zigomatica sinistra si possono leggere con buona approssimazione sulla maschera e quindi nei ritratti. Se si pensa che questa parte manca nel teschio, si comprende il grande valore della maschera. La regione frontale e temporale, la mascellare inferiore, le quali sono le più turbate, possono esser corrette sul neurocranio e sulla mandibola, che provvidenzialmente sono tra le parti conservate.

Ma su questo tema importante leggeremo nel capitolo decimo un ampio studio del dr. Goglia, il quale ci descriverà il neurocranio, la maschera ed esaminerà i varii ritratti in rapporto all'uno ed all'altra.

LE COPIE DELLA MASCHERA

E' necessario documentare qui lo stato della prima copia della maschera, che si conserva dai Redentoristi di S. Maria in Monterone, a Roma. Essa è importante, perchè ha dato origine ad una seconda copia, conservata nella casa generalizia dei Redentoristi, anche a Roma, e quindi a tutte le altre copie, che si conservano un po' dappertutto, nelle case redentoriste.

Bisogna riconoscere subito che la copia di S. Maria in Monterone non è fedele allo

originale di Pagani. E' vero che nello stato attuale (fig. 33), in seguito a cedimento della massa di cera molle, si è appiattita e dilatata in modo tale da non rispondere più neppure alle copie che da essa sono state tratte. Ma appunto in questa facile deformabilità sta la sua insufficienza quale documento.

Anche la copia della casa generalizia, benchè si trovi in migliori condizioni (fig. 34), presenta delle dilatazioni per cui l'arco dei pomelli, il disegno della mandibola e quasi

Fig. 33. - Copia alterata della maschera di S. Alfonso
(Roma, PP. Redentoristi v. Monterone)

tutto il volto acquista una sagoma, che non risponde a quella che indicano il teschio, la maschera autentica ed i migliori ritratti.

Osservando alcuni tentativi iconografici, ho potuto notare che queste copie della maschera di Pagani sono state assunte come modello. Esse, aggiungendo alle deformazioni dell'originale le loro falsificazioni, hanno determinato ulteriori deviazioni. Ciò è accaduto non soltanto in immagini di valore secondario (fig. 35), ma anche in opere fatte con serietà critica ed artistica, quale per es. il busto dello scultore Regazzoni (fig. 36).

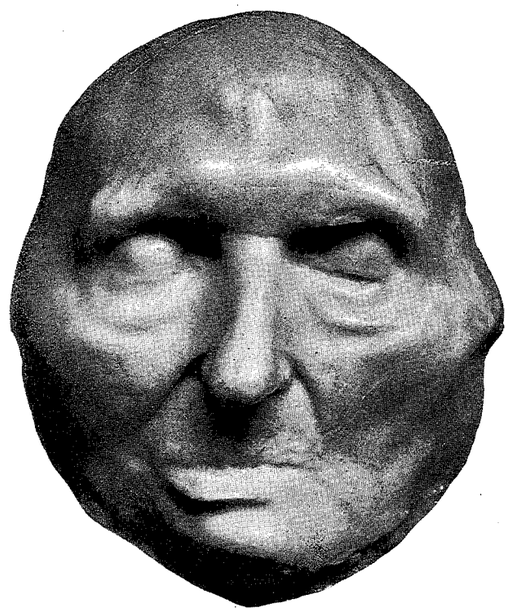


Fig. 34. - Copia alterata della maschera di S. Alfonso
(Roma, PP. Redentoristi v. Merulana)

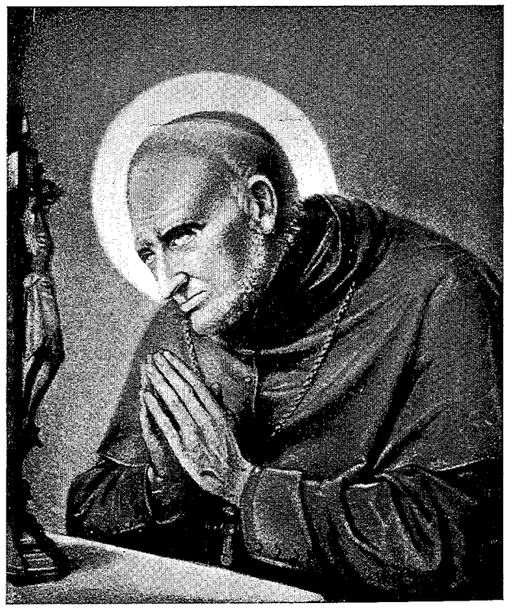


Fig. 35. - Immagine disegnata dalla maschera alterata
(Wittem, Suore Redentoriste)

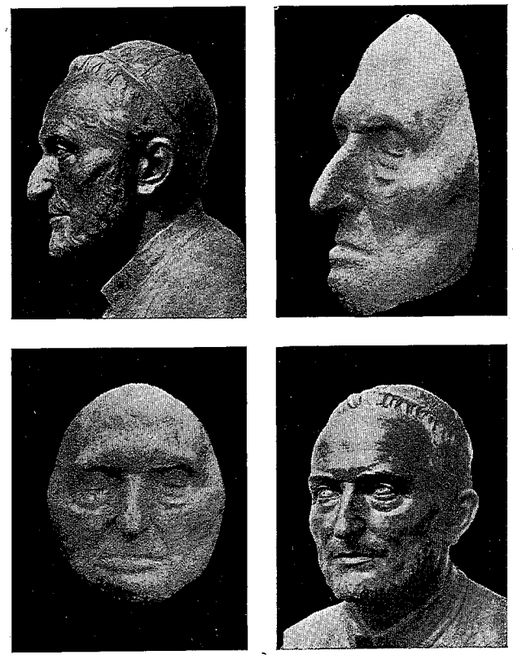


Fig. 36. - REGAZZONI M.: Busto dalla maschera alterata (Friburgo, PP. Redentoristi)

Per impedire ulteriori deformazioni della maschera originale e per sostituire le copie infedeli con altre autentiche e più solide, il Mercatali ha rinforzato l'originale, rivestendola interiormente di gesso; quindi ne ha tratto una nuova copia (fig. 37), non in cera ma in gesso. E' facile constatare la fedeltà assoluta di queste copie (fig. 27, 37). Soltanto in due punti marginali, al di sopra dell'osso zigomatico sinistro e nella branca montante destra della mandibola, è stato completato il disegno. Ma l'integrazione di queste due zone marginali è ben visibile, perchè ne è stato marcato il limite e quindi non nuoce alla chiara autenticità.

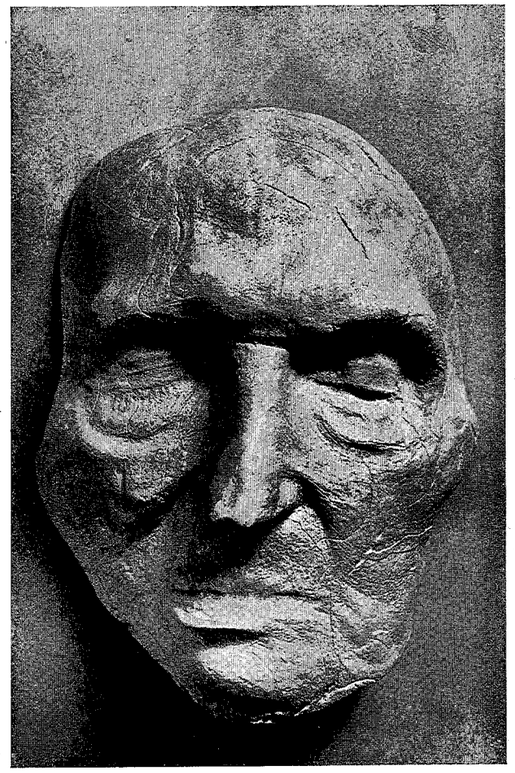


Fig. 37. - Nuova copia della maschera di S. Alfonso (Roma, PP. Redentoristi v. Merulana)

CAPITOLO IV

IL RITRATTO DI S. ALFONSO PRIMA DEL 1732

METODO DEI RITRATTISTI DI S. ALFONSO

Prima d'iniziare l'esame dei singoli ritratti, accenno qui al metodo particolare, al quale dovevano sottoporsi coloro che volevano ritrarre S. Alfonso. Il Tramontano vi accenna quando dice che il pittore Crosta, « con maniere proprie », cioè con metodo appropriato, potè « delinearlo al naturale »

L'atteggiamento del Santo, quanto a farsi ritrarre, fu decisamente e costantemente negativo. Abbiamo già letto la nota apposta alla tela che lo ritrae nella sua giovinezza: « clam in juventute sua pictus fuit ». Qui è chiaramente documentata la sua riluttanza ed il metodo di chi voleva superarla: disegnare e ritrarre di nascosto, *clam*. Il Tramontano più determinatamente ci dice: « Ancora vivo il nostro Prelato, si fecero i suoi ritratti, sempre però di nascosto, o da dentro un buco di porta o mentre stava a letto infermo, non mancando persone avanti il pittore che lo ritraeva. Di palese non l'avrebbe permesso la sua umiltà » [36].

Naturalmente finchè Alfonso fu nella pienezza di vita e poteva render vano ogni tentativo, l'eventuale audace ritrattista poteva appena fermare le linee, com'è evidente nella tela della giovinezza. Quindi si era necessariamente costretti ad una campitura del disegno, seguendo non il soggetto, ma la sua immagine nella memoria. Per tentare di modellare, bisognava poi sorprenderlo in qualche momento di posa casuale. Ma doveva esser un tormento lavorare così, e solo un grande amore poteva render tenace un pittore, in un'opera tanto ardua.

Anche nella età avanzata il ritrarre non doveva esser facile, se i diversi ritrattisti, mandati prima del Crosta, non riuscirono allo scopo, come il Tramontano ci ha detto.

Una eccezione a queste difficoltà la troviamo in un ritratto eseguito da una donna: Vittoria De Matteis di Napoli. Ella ritrasse Alfonso ancor giovane e nella massima attività missionaria, mentre lo ospitava in sua casa col Padre Villani. Ed il ritratto fu abbastanza fedele, tanto che Alfonso al vederlo improvvisamente, quando fu terminato, si riconobbe ed arrossì. Come la De Matteis abbia fatto non saprei dire; comunque riuscì a giocarne la vigilanza.

Quando dunque la malattia o l'età lo costringevano ad una sufficiente immobilità e ne paralizzavano la vigilanza sospettosa, non solo era più facile fermare le linee somatiche, per via di disegno, ma si rendeva meno arduo il ritrarre l'espressione caratteristica del volto.

METODO DI IDENTIFICAZIONE E RESTAURO

Premetto ora qualche nota sui lavori di restauro delle varie tele, che sono stati eseguiti sia per garantirne la conservazione, che per facilitare l'investigazione. E' superfluo dire che il restauro, essendo stato condotto con metodo rigorosamente scientifico, non solo non ha velato in alcun modo l'autenticità, ma l'ha garantita e resa più visibile, portando via le soprastrutture non autentiche. Prima di tale lavoro sono state prese

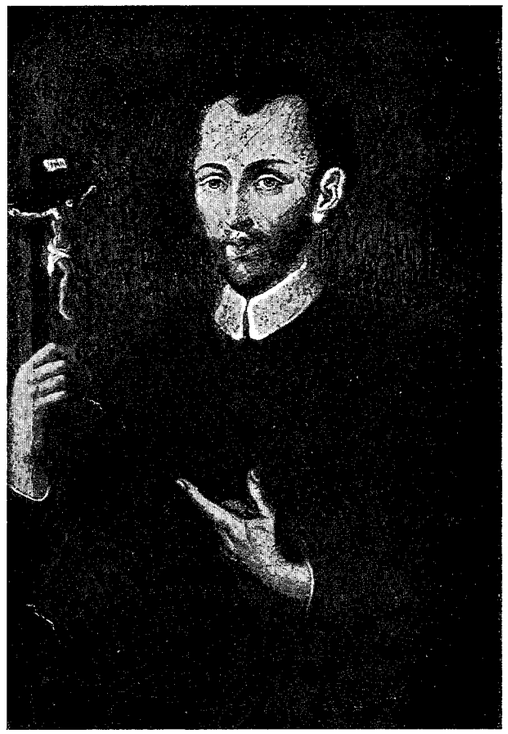


Fig. 38. - S. Alfonso prima del 1732
(tela prima del restauro, Ignoto sec. XVIII)

delle fotografie, che presenterò quale documentazione.

Il dr. Vittorio Federici, che dirige i Gabinetti di ricerche scientifiche dei Musei Vaticani, ha eseguito, con quella competenza che lo distingue ed anche con grande amore per S. Alfonso, l'ampio lavoro di restauro dei molti dipinti che interessano il volto del Santo. Egli ci dirà qui qualche parola sul suo metodo [37].

« I restauri, eseguiti nel corso degli studi del R. P. Domenico Capone, sono stati condotti secondo la norma scientifica in uso ormai presso i maggiori musei. I soggetti sono stati esaminati con i più moderni mezzi d'indagine, come: radiografie, radioscopie, esami ottici e alla luce di Wood. E' stata anche eseguita qualche analisi chimica delle imprimiture originali, specialmente nei lavori di « trasporto di colore ». Questi esami avevano lo scopo di identificare le parti non originali, quali ad es. ridipinture arbitrarie; aggiunte; stuccature di parti mancanti; sovrapposizioni ecc. E' stato così possibile scoprire la sovrapposizione del ritratto di Marianella; le diverse fasi per cui è passata la tela di Benevento; le aureole di santo e di beato e i fondi aggiunti in secondo tempo su gli altri ritratti.

Le puliture sono state eseguite con i più recenti metodi da me studiati e già applicati nei Gabinetti Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani. Senza entrare in particolari tecnici, che sarebbe qui fuori luogo trattare, basterà accennare all'impiego di amminoalcooli e al metodo biochimico, a base di catalizzatori organici tipo pancreatina, tripsina e pepsina, per ottenere la scissione idrolitica delle proteine, degli amidi e dei grassi, onde reintegrare i pigmenti originali, senza l'impiego di solventi energici e di reagenti forti.

Nei trasporti di colore, le nuove imprimiture sono state riprodotte in modo del tutto simile a quelle originali e ciò in base all'analisi chimica di queste ultime. In tal modo la superficie pigmentata è venuta a trovarsi nelle medesime condizioni in cui fu originariamente dipinta. Il ritocco pittorico è stato limitato alle sole mancanze di colore, senza entrare in merito a problemi interpretativi o comunque correttivi e tanto meno di abbellimento.

Si è voluto così seguire il metodo « *reintegrativo* » della pittura originale, spogliandola di tutto quanto vi era stato aggiunto arbitrariamente e conservando il più possibile intatta tale originalità, con tutti i pregi e i difetti che caratterizzano l'opera d'arte e ne costituiscono gli elementi d'identificazione ».

IL RITRATTO TIPO

Poichè finora non si conosceva l'autenticità dei vari ritratti che si conservano dai Redentoristi della provincia religiosa di Napoli, dove Alfonso visse ed operò quale fondatore della Congregazione, il vero loro valore, anche se presi insieme, poggiava sul vuoto. Il Keusch avvertiva questo vuoto e giustamente lamentava la mancanza di un ritratto «typique, classique du Saint, qui tout en cadrant avec le masque, ferait l'unité entre la diversité des âges et des portraits » [38].

Ora questo ritratto tipico, criticamente riconosciuto come tale, noi finalmente lo abbiamo nel ritratto di Pagani (fig. 22) e nel ritratto di Marianella (fig. 24). Essi, con la maschera e con la descrizione del Tannoia, ci serviranno quale criterio nel giudicare la fedeltà espressiva degli altri ritratti e dell'iconografia.

Il valore del ritratto tipico, specialmente come ci è dato dal ritratto di Pagani, lo dimostrerò a suo luogo; per ora è necessario assumerlo come dimostrato, per conservare nell'analisi dei singoli dipinti l'ordine cronologico della loro origine.

IL RITRATTO DI S. ALFONSO PRIMA DEL 1732 IN UNA TELA DI PAGANI

Il primo ritratto ci dà S. Alfonso giovane sui 30 anni. La tela, che si conserva a Pagani, essendo molto logora, è stata restaurata dal dr. Federici, con pulitura e rintelaggio. Il fondo, in un secondo tempo, era stato ritoccato, schiarito e su questo nuovo fondo era stato apposto un chiarore diffuso intorno alla testa (fig. 38). Il restauro ha riportato ogni cosa allo stato originario, sicchè il soggetto spicca meglio sul fondo (fig. 39).

L'esecuzione del dipinto è da attribuirsi certamente al Settecento, non soltanto per la fattura della tela, a trame larghe ed irregolari, ma soprattutto per l'impasto usato nella preparazione della tela, che anche qui, come negli altri dipinti che studieremo, è ad ocre colorate.

Abbiamo già letto la nota segnata a destra del soggetto: « *clam in juventute sua pictus fuit* ». Non vi è alcuna ragione di dubitare di questa affermazione, che riporta il ritratto ai primi decenni del Settecento. Abbiamo invece buone ragioni interne che ne confermano la veridicità e possono farci conoscere, con maggiore approssimazione, la data di esecuzione.

Fig. 39. - S. Alfonso prima del 1732 (tela dopo il restauro. Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Red.sti)

UNA COPIA DEL PRIMO OTTOCENTO

Si conserva nella casa dei Redentoristi di Marianella un'altra tela che ci dà la medesima composizione (fig. 40). La iscrizione è variata; essa dice: « Rdum D. Alphonsum M. De Ligorio Patricium neapolitanum imago haec repraesentat, quando, abdicatis saecularibus et forensibus negotiis, ecclesiasticae militiae suum dedit nomen ac SSmi Redemptoris Congregationis fundamenta projecit (*sic!*). Aetatis suae ann. XXX ».

Poichè qui a S. Alfonso è dato il semplice titolo « Reverendus », mentre nella tela di Pagani si legge « Venerabilis », è sorta l'ipotesi che quest'ultima sia del primo Ottocento, cioè dopo il 1796 (anno in cui giuridicamente gli fu attribuito il titolo « Venerabilis »); mentre l'esemplare di Marianella, dicendo semplicemente: « Reveren-

dum », sarebbe antecedente e forse originale [39]. Non credo che tale ipotesi possa accettarsi.

Esaminiamo quest'esemplare di Marianella. La nota è certamente posteriore al 1749, perchè soltanto in quest'anno la Congregazione alfonsiana si chiamò: Congregazione del Ssmo Redentore. Essa poi è molto inesatta, perchè dà 30 anni al Santo e lascia pensare che intorno a tale età S. Alfonso abbandonò il Foro napoletano, entrò a far parte del clero e fondò la sua Congregazione. Egli invece cessò di far l'avvocato a 27 anni, fu sacerdote a 30 anni, fondò i Redentoristi a 36 anni, nel 1732. Si può dedurre che tale iscrizione, oltre che per il latino non corretto, per questa sua genericità inesatta, non è nata in ambiente redentorista; di conseguenza anche la tela originariamente non era in tale ambiente.

In seguito ad una lacerazione, il dipinto nel settembre 1950 è stato affidato per il restauro al prof. Umberto Chiariello, dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Durante

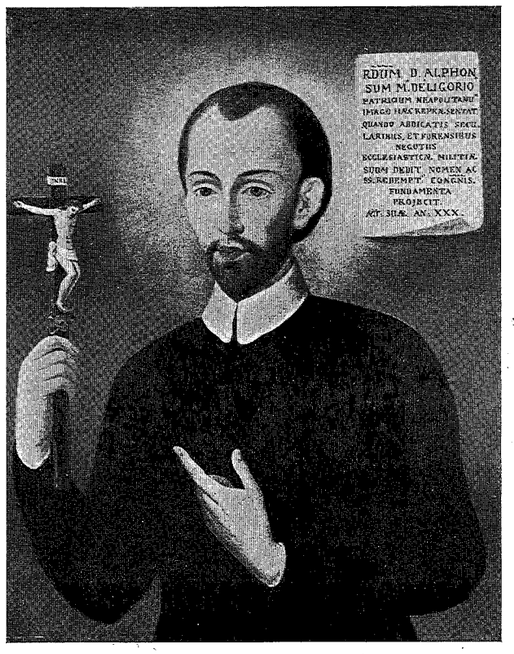


Fig. 40. - S. Alfonso prima del 1732 - copia (Ignoto, sec. XIX; Marianella, PP. Redentoristi)

tale restauro non soltanto la tecnica nella tessitura della tela, ma anche la preparazione per la pittura si è rivelata dell'Ottocento, poichè è adoperata non l'ocra colorata, ma un sottile strato bianco gessino. E' stato eseguito anche un sondaggio, il quale ha rivelato la simultaneità di esecuzione del soggetto, dell'iscrizione e del fondo aureolato, che è proprio dei Beati. Ciò porta alla conclusione che la tela sia stata dipinta dopo la beatificazione di Alfonso, cioè dopo il 1816. Di conseguenza il titolo « Reverendus Dominus » si riferisce allo stato di Alfonso, nel tempo secondo il quale è rappresentato, non nel tempo in cui veniva eseguito il dipinto. Credo che ciò dipenda dal fatto che il pittore avrà forse preso dall'originale di Pagani anche la nota, conservandone il titolo *Reverendus*, ed amplificandone la sobria indicazione: *in juventute sua pictus fuit*. Si spiega così anche la genericità inesatta, già sottolineata.

Osservando simultaneamente questi due dipinti (fig. 39, fig. 40), si conferma il carattere di copia che compete all'esemplare di Marianella. In questo si nota la tendenza ad attenuare, armonizzare alcuni elementi che si trovano nell'esemplare di Pagani. Così per es. in quest'ultimo si osserva un ripiegamento irregolare ed impossibile del dito medio della mano sinistra; nel dipinto di Marianella esso è mitigato, senza però scomparire. Se la tela di Marianella precedesse l'esemplare di Pagani, si avrebbe in questo l'accentuazione di un'anormalità, e ciò non è ammissibile.

A questo miglioramento puramente anatomico e formale, risponde un peggioramento espressivo, come suol avvenire nelle copie. Il tocco è passivo, monotono, in superficie; tutta la ricerca intorno agli occhi, che è nella tela di Pagani, qui scompare. Siamo quindi di fronte ad un'evidente cattiva copia.

La casa redentorista di Marianella fu acquistata dal Rettore Maggiore dei Redentoristi di Napoli, P. Berruti, il quale conosceva e forse confessava l'unica nipote del Santo, Suor Teresa de Liguoro, morta a

Napoli, nel monastero di S. Gregorio armeno nel 1848. Ciò potrebbe spiegare perchè a Marianella si trovino alcuni ricordi della famiglia di S. Alfonso. Non è difficile che da questo ambiente di famiglia possa provenire la copia del suo ritratto giovanile [40].

DATA DI ESECUZIONE DEL RITRATTO

Esaminiamo ora la tela di Pagani. L'iscrizione diceva: « *V.R.P.D. Alphonsus de Ligorio clam in juventute sua pictus fuit* ». La lettera *V.* significa « Venerabilis » e questo titolo, attribuito a S. Alfonso nel 1796, ha fatto pensare che la tela sia stata eseguita dopo tale anno. Il restauro ha rivelato subito che la lettera *V* è stata aggiunta in un secondo tempo; perciò essa è caduta da sè, nel riportare il quadro al fondo originario. Ora è appena visibile. Si rivelava di altra mano ed era inoltre fuori posto, logicamente e graficamente.

La nota infatti è sviluppata su tre righe, le quali cominciano: la prima con la lettera *R* (Reverendus), la seconda con *D* (De Ligorio), l'ultima con *J* (In juventute). Si osservi la verticale che unisce queste tre lettere: è perfetta; sicchè lascia fuori la lettera *V*, la quale perciò è evidentemente aggiunta (fig. 20).

Inoltre sviluppando le prime quattro lettere puntate, si ha questa espressione: « Venerabilis Reverendus Pater Domnus Alphonsus ». Se l'espressione fosse originaria, essa sarebbe illogica, perchè alla parola « Venerabilis » dovrebbe seguire: « Servus Dei », o al più: « Pater ». Ciò prova che originariamente la nota cominciava con la parola « Reverendus », e poi è stata aggiunta la parola « Venerabilis ». Si deduce quindi che la nota, senza la parola « Venerabilis », è stata apposta alla tela prima del 1796.

Si può anche documentare che tale nota non è originaria e quindi il dipinto è stato eseguito anteriormente. Questo si deduce non soltanto dall'irregolare inserzione della nota, che invade la veste del soggetto, ma anche e soprattutto dall'autore di tale nota. L'esame calligrafico rivela che questi ha apposto una nota ad un altro quadro di S. Alfonso, conservato dai Redentoristi di Ciorani (fig. 58). I due dipinti non sono dello stesso autore; di conseguenza l'autore delle due note deve essere probabilmente un Redentorista diligente, che ha voluto fermare per noi suoi posteri il valore documentativo delle due tele, eseguite non da lui ma da altri prima di lui. Quando perciò egli ci dice che la tela di Pagani ci dà un ritratto eseguito nella giovinezza di Alfonso, la sua affermazione è quanto mai autorevole, perchè raccoglieva una tradizione, che a suo tempo doveva essere ben viva, e ci documenta che già prima del 1796 il dipinto era di antica data: *in juventute pictus fuit*.

Questa autenticità ci si rivela anche dall'esame interno.

Se infatti si paragona con l'altra piccola tela del 1735 (fig. 21), si nota continuità quanto al disegno del volto. Si osservino per es. la linea del naso; l'accenno ai solchi naso-labio-genieni ed a quelli mento-genieni, appena pronunziati, specialmente i secondi; il disegno dalla fronte: appare con evidenza che i due ritratti convengono. E si deve riconoscere che tutti i ritratti convengono, seguendo la naturale evoluzione di alcuni particolari, per es. dei solchi suddetti, che con gli anni incidono di più. Se il ritratto sui 30 anni non fosse stato eseguito « in juventute sua », ma solo verso la fine del Settecento, l'autore avrebbe dovuto intuire e creare il volto giovanile, attraverso i ritratti dell'età adulta. Per ottenere ciò era necessaria una conoscenza di anatomia e di evoluzione fisionomica molto acuta; la tela invece rivela un autore piuttosto povero in questo campo. Se dunque vi è continuità tra questo e gli altri ritratti, ciò dipende dal solo fatto che il pittore dipingeva quando Alfonso era giovane.

Accenno ad un altro dettaglio, lasciandone al lettore la valutazione. In questa tela e nell'altra del 1735 i capelli vorrebbero esser castano-chiari, piuttosto biondi, mentre nel ritratto di Pagani sono brizzolati, tendenti al grigio. Il Tannoia ci dice: « I capelli erano neri ». Forse il biografo va un

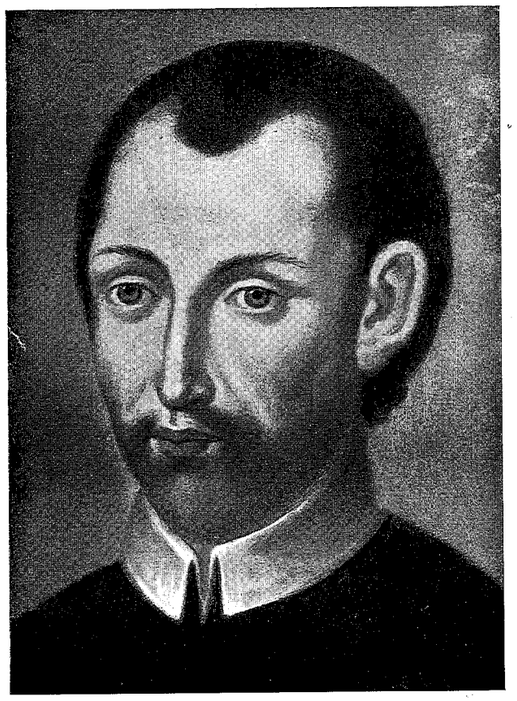


Fig. 41. - Dal ritratto di S. Alfonso sui 30 anni (Ignoto sec. XIX; Napoli, PP. Redentoristi)

po' oltre. Credo però che qui sia evidente l'attuazione della legge fisiologica del progressivo oscuramento nella pigmentazione dei capelli. Avremmo quindi un'altra valida prova dell'autenticità di questo ritratto giovanile e dell'altro del 1735: se essi fossero delle ricostruzioni tardive, ideali, non si spiegherebbe il particolare dei capelli quasi biondi: il pittore non vi avrebbe pensato.

Un particolare del vestito del Santo potrebbe dirci qualche cosa intorno alla data di esecuzione di questo ritratto. Il pittore presenta Alfonso senza rosario al fianco sinistro; ciò sarebbe stato inspiegabile, se egli avesse dipinto dopo il 1732. Infatti in questo anno, fondando la sua Congregazione missionaria, il Santo determinò, quale segno caratteristico nell'abito, il rosario, pendente dalla fascia sul fianco sinistro. Senza questo distintivo, i suoi missionari si sarebbero confusi con i missionari del Clero napoletano.

Il ritrattista ha dunque osservato e ritratto S. Alfonso, quando era ancora sacerdote secolare.

INTORNO ALL'AUTORE DEL RITRATTO

La condotta del dipinto può indicarci alcuni dati approssimativi intorno all'autore. Alfonso non posava, sicchè il pittore ritraeva di nascosto, *clam*. Osservando la tela, appare con evidenza che il disegno della testa non è in continuità col disegno del corpo, e non articola perfettamente col collo. Ciò fa supporre che il pittore abbia concentrato la sua attenzione sulla sola testa, studiando il soggetto direttamente. In un secondo tempo, avrà messo giù il disegno del corpo, che appare abbastanza tormentato nelle spalle e nelle braccia.

A questa duplice fase risponde un modo diverso di comporre: mentre nelle mani si nota *la maniera*, nel volto, specialmente intorno agli occhi, è una ricerca, uno sforzo di ritrarre. Ma poichè il pittore è mediocre e d'altronde non copia, nè il soggetto posa, egli non riesce a dar vita allo sguardo ed il disegno della bocca è infantile. Invece il disegno della testa nella regione occipitale è fedele al vero, come appare oggi dall'osservazione diretta del cranio.

Chi ha dipinto questo primo ritratto di Alfonso?

Dal 1726 al 1729 egli dimorò nella casa paterna, mentre era membro della Congregazione delle apostoliche missioni. Dal 1729 al 1732 fu convittore e dimorò nella Congregazione della S. Famiglia, detta anche dei Cinesi. Dal giugno al novembre 1732 stette in famiglia, per sistemare ogni cosa, prima di lasciare Napoli per sempre. Nel novembre 1732 egli lasciava Napoli, per fondare a Scala la sua Congregazione.

L'iniziativa del ritratto non può attribuirsi alle due suddette Congregazioni napoletane, per conservarne il ricordo, perchè esse, abbandonate da Alfonso per seguire la nuova vocazione, gli furono ostili.

Noi ora sappiamo che il padre D. Giuseppe, prima di darsi alla miniatura, « colorì ad

olio ». Sorge allora la domanda: il vecchio padre, prima di perdere il primogenito, e con lui tanti sogni di grandezza, tentò di fermarne sulla tela il volto, benchè la mano gli tremasse per la commozione e per non aver dipinto da tanto tempo?

Un'ultima domanda si può ora porre sulla fedeltà di espressione: è quello S. Alfonso giovane? L'insufficienza artistica del pittore pone dei limiti evidenti a questa espressione; l'occhio un po' vitreo non ci dice che poco. Vi è però, oltre la linea generale della persona, che è dignitosa, un'ispirazione generale, qualche cosa dell'anima un po' triste e pensierosa intorno agli occhi; che, insieme all'incarnato del volto ed alla sagoma caratteristica, lascia intuire la bellezza esteriore e la elevazione interiore del giovane Alfonso. Questo è molto.

Può interessare una piccola tela conservata dai Redentoristi di Napoli. Essa dà la sola testa del Santo, derivata da questo ritratto della giovinezza, ma leggermente evoluta quanto all'età. Però la pennellata è molto mediocre (fig. 41).

E' bene notare, come documentazione, che della tela di Pagani, sulla fine del secolo

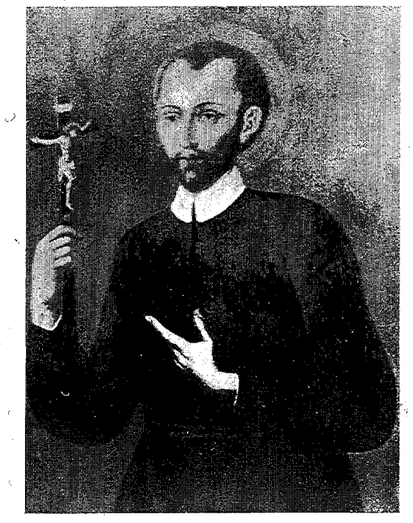


Fig. 42. - Alterazione fotografica del ritratto di S. Alfonso sui 30 anni

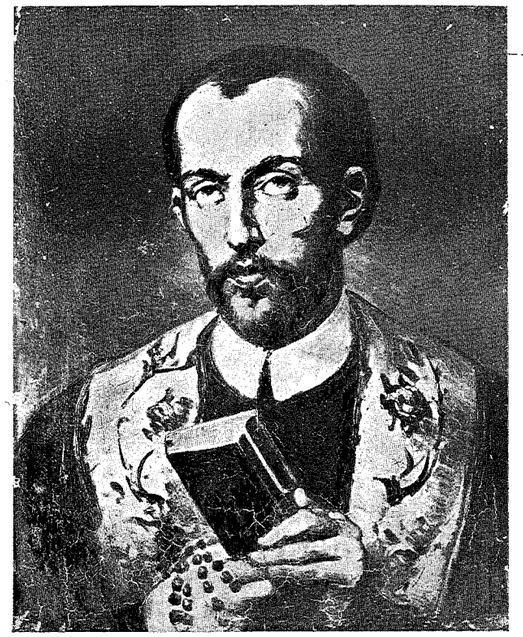


Fig. 43. - VOCATURO G.: S. Alfonso (dipinto su tavola di fine sec. XIX; Marianella. PP. Redentoristi)

scorso, sono state pubblicate delle fotografie. Il dito medio della mano sinistra è stato in parte soppresso; intorno alla testa è stata aggiunta una fascia di luce circolare. Su tale immagine fotografica gli studiosi si son fermati, come se fosse originale (fig. 42).

I Redentoristi di Marianella conservano un dipinto su tavola, che vuol rappresentare S. Alfonso giovane. In conversazione ho sentito attribuire a tale opera un certo valore di antichità: sarebbe del primo Ottocento. L'opera è molto pregevole dal punto di vista artistico (fig. 43); ma è stata eseguita dal Rev. Vocaturo Gaetano, parroco di Marianella dal 1880 al 1898. Ciò mi è stato detto dal Rev. Contegno Ernesto, parroco di Marianella dal 1925 al 1950. Egli nel 1926 ha donato ai Redentoristi questa tavola del Vocaturo, che prima era in parrocchia, in cambio della piccola tela dipinta dal Castiglia sul cadavere del Santo, della quale parleremo a lungo (fig. 26, 85).

S. ALFONSO: « UOMO DI GARBO »

Voglio qui sottolineare la preziosa indicazione dell'aspetto giovanile di S. Alfonso, che ci è data dal ritratto, da noi ora esaminato.

Doveva essere caratteristico non soltanto per la bocca fine, per il naso lievemente aquilino, ma anche per gli occhi cerulei e per il colore dei capelli tendenti al biondo. Quando egli, prima nelle Puglie e poi nella Campania, nel Salento, diventerà missionario di pastori e di campagnoli abbandonati, avrà cura di mostrare ai suoi Congregati l'opportunità di velare tutto ciò, e lascerà incolta la barba, poverissime, benchè pulite, le vesti.

Il Döllinger fa dell'ironia su questo. Però S. Alfonso sapeva che Gesù aveva velato la sua bellezza, e si era posto a dormire in una stalla, per trovarci là, dove noi eravamo e dove siamo ancora.

Ma la natura e l'educazione, oltre che l'ambente sociale e familiare, avevan fatto di Alfonso un uomo fine, nell'aspetto e nel tratto.

Intendiamoci: non vedo in lui giovane un elegante. Egli era tanto serio! Quando interveniva alle conversazioni dei salotti Salerno, Crivelli, D'Afflitto, doveva pur fare un po' dell'eleganza stile Settecento; ma questo per lui era un vero supplizio. Tornato a casa ne aveva fino alla gola, e se ne lamentava con parole di disgusto, tanto che la madre, accorata, gli diceva: « E dove dobbiamo trovare una conversazione per te? » [41].

No, Alfonso non era un elegante. Sarebbe ridicolo pensarlo. Ma fine lo era. Doveva esserlo, se nel 1722 i Nobili del Sedile di Portanova lo scelsero quale « Ambasciatore », per porgere i loro ossequii al nuovo Vicerè, Federico D'Althan [42]. Ed è rivelatore il fatto che egli era sensibile e notava negli altri questa finezza, o come egli dice, questo esser « grand'uomo di garbo » [43].

Ecco una testimonianza molto autorevole e perciò decisiva: il giovane sacerdote Mazzini, poi Redentorista, così lo vide in chiesa nell'anno 1723, ancora avvocato: « Un giovane pulitamente vestito, di bello aspetto e di portamenti serio, modesto e gentile, che dinotava una persona di non ignobili natali » [44].

Anche la sua spiritualità è in questa luce. Parlando di Gesù e con Gesù, nelle sue preghiere, nelle sue visite, sottolinea le « finezze » del Signore. Esortando i suoi Congregati a trattare con garbo i fedeli, soleva dire: « Gesù Cristo fu piacevole e manierato; trattava affabilmente con tutti; nè si legge nella sua vita tratto rozzo o dispiacevole » [45].

Anche nella sua concezione morale e nella sua azione pastorale egli portò questa cordialità affabile. Di fronte al lucignolo fumigante, quale era la società moderna del suo tempo, egli non seguì la rudezza del rigorista, ma la « benignità e la filantropia » di Gesù. Così nel confessionale egli era di una cortesia soprannaturale unica. Ai suoi Congregati diceva: « Se talvolta state di cattivo umore (egli dice: *coi flati*), alzatevi dal confessionale, perchè colla vostra mala grazia saranno più i sacrilegi che farete fare, che non i penitenti che sbrigate » [46].

Così dunque la finezza giovanile si era approfondita ed era diventata *buona grazia;* ed è così che ci si presenta nel ritratto sui trent'anni, in quello di Marianella (fig. 24) e nell'ultimo a 90 anni (fig. 25).

CAPITOLO V

IL RITRATTO DI *S.* ALFONSO NEL *1735*

DATA DEL RITRATTO

La piccola tela che ci dà S. Alfonso sui 39 anni (fig. 44), appare già restaurata con rintelaggio in età piuttosto recente. Comunque l'impasto per la preparazione anche qui documenta che il dipinto è del Settecento.

Il dr. Federici ha eseguito un restauro lieve, riportando la iscrizione allo stato originario e riscoprendo il fondo naturale intorno alla testa: esso era stato coperto con un chiarore di luce. Poichè la tela non è stata difesa dalle mosche, appare tutta punteggiata. Per portar via tale deformazione, occorreva una ripresa generale di colore: ciò, per ragioni di critica, non era consigliabile.

Quando è stato eseguito il ritratto?

Portata via la parola « Beati », che era sovrapposta alle prime parole, l'iscrizione si presenta così: « Rev.di P.ris D. Alphonsi M.ae de Ligorio Patricii neapolitani adhuc virilem agentis aetatem ac in Cong.s Ss. Redempt.s exordio, quam improbo labore a fundamentis conxtruxerat, haec est effigies. Vixit an. 90, mens. 10, dies 5. Quo recurso tempore, meritis honustus Nucevae Paganorum Kal. Aug. an. 1787 justor, sommo in D.no sanctiss.e quievit ».

Il titolo « Reverendus », poichè non vi è ragione in contrario, prova che l'iscrizione è stata posta prima che Alfonso nel 1796 fosse dichiarato « Venerabilis », e dopo il 1787, data della morte, di cui si parla nell'iscrizione. La quale, per la calligrafia omogenea, si dimostra unitaria. Forse una caduta di colore, o meglio la decisione di sovrapporre la parola « Beati » al titolo « R.di P.ris D. » ha determinato una stuccatura e quindi la ripresa del colore e delle prime due parole dell'iscrizione in seconda linea.

L'iscrizione non è originaria. L'esame calligrafico ci assicura che essa appartiene all'autore di una nota apposta ad un'immagine della Madonna, amata molto da S. Alfonso, e che si conserva dai Redentoristi di

Fig. 44. - DE MATTEIS V.: S. Alfonso nel 1735 (Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Fig. 45. - DE ROSA P. - S. Alfonso nel 1735 - copia (Fisciano, Carmelo)

Parigi (fig. 129). L'autore di tale nota è il Redentorista Lorenzo Negri, il quale conobbe il Santo. Egli, apponendo note anche ad altri ritratti di eminenti primi Redentoristi, ci si rivela diligentemente preoccupato di tramandare ai posteri preziose notizie. Morì a Pagani nel 1799.

Vi sono però altre ragioni che mi fanno pensare che il ritratto sia stato eseguito non solo prima del 1796, ma anche molto prima della morte di S. Alfonso.

I dati anatomici preludono a quelli del ritratto di Pagani (fig. 22) e sono in continuità con la tela della giovinezza (fig. 20). Ora ciò non sarebbe stato possibile, se l'autore di questa piccola tela avesse dipinto non soltanto dopo il 1787, ma anche dopo il 1768, anno in cui S. Alfonso ammalò, la testa piegò sul petto e la guancia destra gli si andò deformando, perchè veniva a contatto con le costole sternali superiori. In tal caso, come ho osservato anche per il ritratto della giovinezza, egli avrebbe dovuto ricostruire; cioè avrebbe dovuto possedere una perizia che non si vede nella piccola tela .Egli non poteva che rendere, con sufficiente approssimazione, ciò che vedeva. D'altronde se si osserva attentamente il dipinto, si nota che il tocco, benchè di amatore, non è impersonale: è animato da ricerca espressiva. Tutto ciò documenta che ci troviamo di fronte ad un pittore che non crea, ma vede il suo soggetto.

AUTORE DEL RITRATTO

Osservando il ritratto in compagnia di artisti, si notava che, volendo argomentare dalla pennellata, si direbbe che la tela sia di pittrice più che di pittore. La carnagione del volto e delle mani, rosa e con assenza di muscoli; il tocco non incisivo; la cura di chiudere il soggetto in un ovale e questo in un rettangolo: tutto tradirebbe un gusto piuttosto femminile e di dilettante. Così pure le piaghe del crocifisso: esse sono espresse per via di macchioline di colore rosso carico; vengono cioè più da immaginazione viva che da riflessione sobria.

Certo non v'era da giurare su queste idee; ma comunque l'ipotesi di artisti mi ha fatto pensare alla seguente narrazione del Redentorista Berruti: « La pittrice Donna Vittoria De Matteis prese furtivamente il suo ritratto, mentre Alfonso, stando nella casa di lei per una novena di Maria Santissima col P. Villani, era una mattina a tavola. Dopo averlo compito, con la scusa di fargli vedere molti belli quadri da lei fatti della Vergine Santa, gli fu presentato altresì il ritratto suo, dicendogli: — E questo lo conoscete?... — Restò talmente confuso, che ammutolì, e calando la testa, andò a rinchiudersi nella sua stanza » [47].

Continuando nelle investigazioni intorno a questa piccola tela, nel settembre 1951 mi è

stato possibile scoprire un documento decisivo. Poichè esso prova la bontà del metodo seguito fin qui, anche nel far delle ipotesi, ho pensato di non modificar quanto ho detto finora per modo d'ipotesi, benchè essa si trasformi ora in certezza. Il lettore potrà così constatare la validità del metodo d'investigazione e questo giova per la verità.

Il documento nuovo è una piccola tela, la quale riproduce perfettamente il dipinto già descritto (fig. 45). Esso ha le stesse dimensioni ed è conservato nel Monastero delle Suore Carmelitane di Fisciano (Prov. Salerno). A tergo, direttamente sulla tela, è scritto: « D. Petrus De Rosa P. - ex originali 1787 pictus. - primo fatto nel 1735. - Dalla F. ». Poichè la tela ispida non si prestava ulteriormente alla iscrizione, l'estensore ha continuato sul lato superiore del telaio: « Fatto dalla figlia di D. Paolo De Matteis pittore, D. Vittoria ». Sul lato destro si legge: « Nato 1696, morì il 1° agosto dell'a. 1787. Fatto Venera/le nell'anno 1796 a' 30 aprile ». Sul lato sinistro continua l'iscrizione, di cui si possono decifrare soltanto queste parole: « Aetatis(?)suae... 90 ann... ».

L'ipotesi che Donna Vittoria potesse esser l'autrice del ritratto si trasforma dunque in certezza. E viene anche confermata una tradizione orale che finora ha attribuito al Santo, come è ritratto in questa piccola tela, l'età sui 40 anni.

Già precedentemente avevo investigato se Donna Vittoria fosse figlia del celebre pittore Paolo De Matteis, morto a Napoli nel 1728. Il documento citato lo afferma; ma il De Dominici scrive che il De Matteis aveva tre figlie: Mariangiola, Felice, Emmanuela [48]; tutte e tre amavano dipingere; la prima si distingueva quale ritrattista. « Ella in pittura si esercita con lode e più nel far ritratti ».

Certo il nostro piccolo ritratto non sarebbe degno dell'ambiente De Matteis. Ma, se il De Dominici, che pure si entusiasma per valori mediocri, lascia comprendere che le tre figlie del grande pittore napoletano non eccellevano, ciò significa che in realtà esse erano soltanto amatrici in pittura.

Più difficoltosa appare la questione del nome. La nota (apposta tra il 1796, anno in cui S. Alfonso fu dichiarato venerabile, ed il 1816, anno in cui fu beatificato), ci documenta che fu una figlia di Paolo De Matteis che ritrasse S. Alfonso. Il P. Villani, che era stato a Napoli col Santo nel 1735, moriva nel 1792. Egli dunque poteva esser testimone irrefragabile dell'esecuzione del ritratto e della sua identificazione nel 1787.

Ma l'estensore della nota scrive soltanto: « Fatto dalla figlia di D. Paolo De Matteis pittore ». Il nome *D. Vittoria* è aggiunto da altra mano, non sappiamo quando. Quest'ultimo annotatore o avrà errato, scrivendo un nome invece di un altro, oppure una delle tre figlie aveva, quale secondo nome, Vittoria.

Fig. 46. - S. Alfonso nel 1735 - copia (Ignoto del sec. XIX; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Comunque sia, resta ciò che è importante: una testimonianza, che è coeva al P. Villani, ci fa certi che fu una figlia del celebre pittore De Matteis, colei che nel 1735 invitò a pranzo S. Alfonso e lo ritrasse.

LA TELA ORIGINALE - COPIE

La notizia che qui più ci interessa, è che la copia è stata eseguita sull'originale, e che questo è del 1735. Poichè S. Alfonso è in veste invernale, dovrebbe essere stato ritratto da gennaio a marzo; o anche tra novembre e dicembre, durante un'eventuale predicazione col P. Villani per la novena dell'Immacolata a Napoli.

Possediamo l'originale del 1735? Paragonando la tela sopra descritta (fig. 44) con questa copia del De Rosa (fig. 45) si nota con una certa evidenza che la mano che ha dipinto la prima è più lieve ed è animata da ricerca. Il De Rosa invece rende più duro, meno alfonsiano lo sguardo, ed è chiaro che ricostruisce idealmente.

Credo che sia molto probante a riguardo il particolare del rosario: il De Rosa dà i grani legati tra loro con fil di ferro; da una reliquia, conservata ora dai Redentoristi di Montreal (Mariannella) in Canada, sappiamo che il rosario di S. Alfonso aveva i grani legati con filo vegetale, proprio come D. Vittoria l'ha dipinto.

Finalmente anche la cura di chiudere la figura in un ovale e questo in un rettangolo tradisce un certo gusto, di cui il De Rosa si libera. Credo quindi che la piccola tela di Pagani sia l'originale della De Matteis, da cui il De Rosa copia.

Questo originale era conservato a Pagani; ma al posto di onore, nell'oratorio del Santo, era conservata una copia, eseguita nell'Ottocento sulla tela del De Rosa (fig. 46).

Da questa cattiva copia di secondo grado è stata poi tratta una fotografia sulla fine dell'Ottocento; è stata ritoccata lievemente nelle vesti. Su questo ritocco di terza generazione si son fermati gli studiosi di ritratti alfonsiani; ed han fatto la critica, concludendo che il ritratto di S. Alfonso sui 40 anni ci dà un S. Alfonso severo.

Del De Rosa si può osservare a Pagani un'altra tela, anch'essa mediocre: ritrae il Redentorista P. Villani, che fu Vicario, poi successore di S. Alfonso nel governo della Congregazione e, come ho detto, morì nel 1792. Il De Rosa ci si rivela dunque quale pittore in ambiente redentorista, almeno dal 1787 al 1792; egli quindi potrebbe essere autore di copie di altri ritratti di S. Alfonso, sulla fine del Settecento

CAPITOLO VI

IL RITRATTO DI S. ALFONSO NEL 1766-68

(Ritratto di Pagani)

SCOPERTA E RESTAURO DEL RITRATTO

Nel 1932 il pittore Paolo Vetri, ideando l'affresco della cupola nella Basilica di Sant'Alfonso a Pagani, volle osservare tutti i ritratti che di lui si conservavano in casa. Nell'oratorio del Santo egli segnalava un dipinto, che riconosceva subito come un ottimo ritratto dal vero. Il Redentorista P. Gregorio, raccolta questa affermazione, volle meglio osservare il quadro ed a tergo leggeva questa nota, scritta a grandi caratteri sulla tela: « Questo l'è della casa di San Michele. A.; 1768 m. Xbis » (fig. 47).

Dopo 16 anni, nel 1948, conosciuto questo episodio, mi è sembrato che l'intuizione del Vetri potesse essere molto feconda nel campo ritrattistico ed iconografico alfonsiano e che perciò bisognava convalidarla criticamente e portarla a conoscenza universale [49]. Così è nato il presente studio, che ha portato al riconoscimento dell'altro esemplare del ritratto conservato dai Redentoristi di Materdomini, e di altri documenti che qui vengono studiati.

Poichè questi due esemplari erano logori, il dr. Federici ha proceduto al loro restauro. Ecco la relazione sul lavoro eseguito nel 1948 per la tela di Pagani.

« All'esame obiettivo, il dipinto si rivelava in uno stato di conservazione molto scadente. Presentava infatti il colore alterato da cattive vernici, con evidenti segni di desquamazione. La tela aveva una notevole lacerazione in basso, a destra, ed un'altra più picola verso il centro (fig. 48). Sul rovescio della tela si poteva leggere la seguente iscrizione: Questo l'è della casa di San Michele. A. 1768, m. Xbis ».

Il ritratto, di non grandi dimensioni: cm. 50 × 63, presentava un notevole interesse dal punto di vista artistico. Si notava infatti la grafia caratteristica della pittura napoletana del Settecento, che trae origine da Salvator Rosa. Oltre al manierismo, consueto in molta pittura coeva, in questo dipinto si notavano delle preziosità e dei virtuosismi, specie nelle mani e nel volto del Santo, che rivelavano il tocco sicuro e sapiente di un maestro dell'arte.

« Esaminando attentamente il modo con cui è stata condotta e trattata la testa, si vede chiaramente che il ritratto è stato ripreso dal vero, anche se il Santo non ha posato per il pittore. Il risalto dato dal pittore a taluni caratteri fisionomici (occhi, bocca), e il lumeggiare svelto e studiato, rivelano in modo indubbio lo studio *dal vero* del ritratto; ma il disegno discontinuo, e per così dire costruito, come si nota osservando il naso, disegnato quasi di prospetto in una testa di tre quarti; l'orecchio come applicato e quasi di profilo, collocato secondo l'esigenza anatomica, ma in modo non omogeneo col resto della testa e le ombre facciali tirate giù alla brava ,come a fissare sveltamente un carattere e un'espressione; tutto fa pensare che il pittore deve aver tratto i lineamenti dalla testa in movimento, o da brevi pose, forse meditative; preoccupato di fissare in primo luogo il carattere, più ancora della somiglianza.

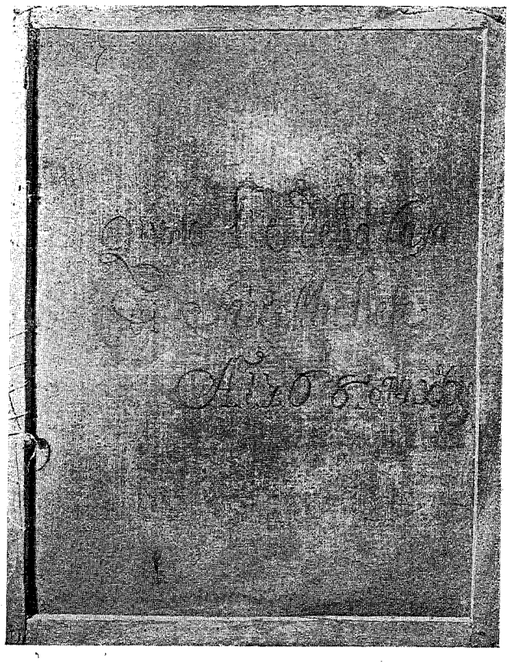


Fig. 47. - Nota di proprietà sulla tela di Pagani del 1768 (Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

E questo appunto è riuscito ad ottenere l'artista, che pur conducendo con bravura e freschezza di pennellata l'opera, come voleva una esecuzione affrettata, ha saputo infondere al soggetto un pensiero ed una grande umanità. Il resto del quadro si rivela completamente manierato, tanto che le mani, anche se dipinte con bravura, lasciano molto dubitare della loro appartenenza al Santo.

Allo scopo di conservare l'opera nel modo migliore, e per non perdere il documento dell'iscrizione sul retro della tela, fu deciso il trasporto di colore su una nuova tela. Questa operazione è piuttosto delicata, ma garantisce una lunga conservazione dell'opera, perchè riporta la pittura alle condizioni originarie. Con lini sottilissimi fu eseguito l'incartonaggio (copertura) del colore originale, mediante speciali adesivi. Poi, rovesciato il dipinto, fu eseguito il distacco della tela originale, che per il caso particolare ha richiesto speciali accorgimenti, per non lederne l'integrità e perdere così l'iscrizione datata.

Dopo questa prima fase del lavoro, fu distesa sul rovescio del colore una nuova mestica (impasto speciale che serve di supporto e che deve essere simile all'originale, nel nostro caso a base di ossido di ferro anidro, ocre rosse), e su questa una nuova tela. Tolto poi l'incartonaggio, fu eseguita la pulitura del dipinto, sia per togliere le alterazioni delle vernici e del colore, che per togliere ritocchi posteriori e arbitrarie ridipinture.

Durante tale lavoro, sul lembo della mozzetta al braccio destro, si è rivelato un colore sottostante, omogeneo al colore della mozzetta intera, ma più chiaro. Ciò fa pensare che esso sia il colore di un primo abbozzo della mozzetta, ripresa con colore più chiaro, per dare un tono che armonizzasse con il tono del volto. L'aureola si è rivelata non originale. Essa infatti, come si è potuto constatare al momento della sua asportazione, copriva, sul lato sinistro del quadro, un pezzo della montatura degli occhiali. Poichè non fu subito deciso di asportare l'aureola, tale mancanza era stata ripresa col ritocco; ma quando l'aureola fu asportata tornò in luce il pezzo originale della montatura degli occhiali.

Tutto intorno la testa era stata ingrandita dall'aureola e un poco deformata; ora è riportata al suo disegno originale (fig 49). Il lavoro di restauro fu concluso con il ritocco di piccole mancanze di colore (sul dorso della mano destra, nel merletto della manica destra, piccole altre mancanze sul fondo) e con elastica e trasparente vernice protettiva ».

Nel dicembre 1950 il dr. Federici procedeva al restauro del secondo esemplare del ritratto (fig. 50). Poichè esso era in migliori condizioni dell'altro di Pagani, si è proceduto al solo rintellaggio e pulitura, con qualche insignificante ripresa di colore. Il telaio, rudimentale e roso dal tarlo, è stato sostituito, dopo aver ben notato che su di esso era segnato a penna il nome: Alessio, cioè il nome del cameriere di Alfonso quando questi era vescovo. Anche la calligrafia era quella del cameriere, come ho potuto verificare su documenti di archivio.

I DUE ESEMPLARI DEL RITRATTO

L'osservazione attenta dell'uno e dell'altro esemplare conduce alla conclusione certa che essi sono stati eseguiti da un solo autore, nelle medesime circostanze di posa; prima quello di Pagani dal vero, poi l'altro. Però, come ho notato, mentre nell'esemplare di Pagani il pittore si preoccupa di dare lo stato meditativo (fig. 51), l'interiorità di Alfonso; in quello di Materdomini (fig. 52) si vuol ritrarre l'apostolo di Gesù crocifisso. Varia quindi la composizione e il disegno: mentre il primo ritratto si esaurisce tutto nel volto e più nello sguardo; l'altro comprende il volto, specialmente la tensione muscolare tra l'occhio e la base della fronte, dove è espressa l'attenzione; comprende il crocifisso e la mano destra che lo indica. Nella prima tela il volto sta a sè, tutto il resto è appendice; nella seconda tela il volto è un dettaglio e tutta la composizione è unitaria. Per questa ragione, volendo riprodurre iconograficamente il solo volto, bisogna fermarsi sulla tela di Pagani, quanto ad espressione.

E' da notare nell'esemplare di Materdomini un dettaglio, che sottolinea la fedeltà del pittore e quindi il valore del ritratto, tanto più che il Santo non posava. Lo sguardo di Alfonso apparisce chiaramente come lo sguardo di chi non ha occhiali, ma è abituato a portarli. Si direbbe che il pittore lo abbia osservato mentre predicava.

Anche la croce vescovile risponde fedelmente, colore e dimensioni, al'a croce che si conserva come reliquia nella Chiesa della Madonna della Mercede in Napoli.

Poichè il contenuto espressivo nei due esemplari varia, esso determina una diversa condotta artistica. Mentre in quello di Pagani, dato il forte contenuto interiore, il volto non è accentuato nel suo volume, ma si svolge quasi su di un piano, con colori caldi e luci diffuse, omogenee; nell'esemplare di Materdomini il volto ha un deciso modellato, che ci dà bene tutta la testa. La luce nell'occhio sinistro e su tutta la zona circostante, sicchè la guancia sinistra viene decisamente

Fig. 48. - S. Alfonso nel 1766-1768 (*ritratto di Pagani* come era nella tela di Pagani prima del restauro, Ignoto, sec. XVIII)

in avanti in rapporto alla destra; l'orecchio più in ombra; le linee della fronte più studiate e dettagliate che nell'esemplare di Pagani; il rosso vivo sulla apertura della mozzetta intorno al collo, che determina un primo piano: tutto trae dal fondo la testa del Santo e le dà il suo pieno volume, anche se l'autore esageri un po' nella maniera.

Chi dunque voglia dare il vero volto di Sant'Alfonso, è necessario che prenda come esemplare questo ritratto di Pagani, specialmente nell'esemplare di Pagani. Tuttavia è chiaro che tale ritratto, per la sua esecuzione su soggetto che non posava, presenta una grande insidia per il futuro iconografo. Non soltanto la differenza di orientamento della fronte e della bocca esige un raddrizzamento anatomico; ma gli elementi di sutura, introdotti dal pittore nella parte mediana del volto, nel naso non ben disegnato, lungo la linea mascellare sinistra, richiedono una fedele integrazione ritrattistica, che si può ot-

tenere, osservando gli altri ritratti autentici, specie quello di Marianella, il neurocranio e la maschera. Chi si limitasse a copiare il solo ritratto di Pagani, correggendolo secondo un disegno anatomico normale, cadrebbe in errore.

DATA DEL RITRATTO

In un primo tempo avevo pensato che la data, « m. Xbis 1768 », segnata a tergo della tela di Pagani, potesse indicare la data di esecuzione del ritratto. La grave malattia che colpì il Santo, dalla metà del maggio 1768 al giugno 1769, poteva spiegare l'immobilità necessaria per eseguire un ritratto con tanta fedeltà. Avevo anche esaminato la stanza nel palazzo di Arienzo, ove il Santo soffrì così a lungo, ed avevo constatato che la divisione in alcova e studio si prestava molto bene per un pittore, il quale dovesse lavorare di nascosto ed indisturbato.

Però la natura della malattia presentava due grandi difficoltà, per accettare queste circostanze di esecuzione. Una è nell'assoluta immediatezza del ritratto: il pittore *vede* il soggetto così come lo rende; *non ricostruisce*, *vede*. Quella profondità dello sguardo è cosa viva. Ora, benchè il Santo nel maggio-giugno 1768 fosse tormentato solo da forti dolori al nervo sciatico nella gamba destra, dal 26 luglio la malattia lo assalì alla colonna vertebrale e con tale dolore e violenza, che il capo piegò fortemente in avanti, verso destra e non si mosse più. In agosto era quasi morto. Poi si riebbe, ma la vitalità che leggiamo nel ritratto di Pagani era scomparsa.

Certo non cadde la luce, poichè questa era nell'anima piena di Dio e quindi restò nel volto. Ma fu luce nella sofferenza che si fa

Fig. 49-a. - S. Alfonso nel 1766-1768 (tela di Pagani - dettaglio prima del restauro - Ignoto sec. XVIII)

preghiera e dice al buon Dio: «Sì, Padre!» Fu la rivelazione di un altro aspetto del suo volto interiore; forse più profondo, più divino meno umano, come lo si può intuire nel ritratto di Marianella (fig. 24). Però la vitalità umano-divina dello sguardo e della fronte del ritratto di Pagani scomparve. Chi non l'aveva veduta non poteva più ricostruirla.

Difficoltà più grave era nella posizione a cui era costretto: è vero che dall'agosto all'ottobre egli stava « sopra una sedia, giorno e notte, e circondato da dolori » [50], ed era quindi in relativa posa; ma il Verzella ci dice che la testa era così piegata dall'artrite, che per sostenerla, gli fu posto davanti un tavolo tanto alto, da far poggiare contro di esso la testa. La pressione fu tale, che si produssero delle escoriazioni sulla fronte [51]. In tale posizione il pittore non poteva vedere.

Credo perciò che queste circostanze e l'esame del ritratto, anche nella sua sagoma esterna bene scolpita, com'è nell'esemplare di Materdomini, ci dànno la certezza che esso fu eseguito non dopo la prima fase della malattia, cioè non dopo il mese di luglio 1768. Di conseguenza la data segnata a tergo dell'esemplare di Pagani, specialmente quanto al mese, non può indicare altro che la data in cui fu stesa la nota o al più la data in cui fu terminata la tela quanto al resto della composizione, esclusa la testa.

INTORNO ALL'AUTORE DEL RITRATTO

Chi è l'autore di questo ritratto?

Certamente egli deve aver potuto osservare Alfonso con calma e diverse volte, se lo ha ritratto così fedelmente negli elementi

Fig. 49-b. - S. Alfonso nel 1766-1768
(tela di Pagani - dettaglio dopo il restauro - Ignoto del sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Fig. 50-a. - S. Alfonso nel 1766-1768 (tela di Materdomini, dettaglio prima del restauro, Ignoto sec. XVIII)

somatici esteriori. E ciò è tanto più vero, in quanto il soggetto non posava..

Inoltre il ritrattista doveva conoscerlo abbastanza intimamente, perchè, anche in assenza di posa, ha reso bene l'animo di Alfonso, la sua serenità interiore che era la luce del suo volto. Ho già sottolineato il particolare dell'esemplare di Materdomini, nel quale il Santo è reso anche nel suo aspetto, quando non usava le lenti.

Per queste ragioni avevo pensato all'amico di Alfonso, Paolo di Maio. Ma il suo tocco è ben altro da quello del ritratto di Pagani. E credo che il Di Maio non avrebbe dipinto così, non soltanto la madonnina, ma neppure il crocifisso e la mano che lo sostiene: in questi dettagli il ritrattista si mostra noncurante. Del resto anche la maniera ed il carattere decorativo dell'abito tradiscono un pittore-decoratore. A meno che l'autore della testa non abbia lasciato ad altri il compito delle vesti, dell'ornato e di tutto il fondo, cosa che è molto probabile.

Leggiamo qui una relazione del Sac. Tramontano: « Il Servo di Dio mai volle permettere che si fusse fatto ritratto della sua persona. E come che io ben conosceva e sperimentava... la di lui santa vita, desiderava aver presso di me un vivo ritratto del medesimo, che mi fusse di continuo ricordo e di continuo mediatore presso l'Altissimo. E del medesimo desiderio essendone alcuni canonici di quella Cattedrale (di S. Agata) e di altri sacerdoti e secolari, pensammo alla maniera come avessimo potuto ottener l'intento; giacchè il di lui ritratto far si doveva, senza che ne traspirasse notizia al detto Servo di Dio.

Infatti coll'occasione che il fu Bernardo Caraviello, pittore, faceva varie pitture e nella chiesa collegiata ed in altri luoghi di Arien-

Fig. 50-b - S. Alfonso nel 1766-1768 (tela di Materdomini, dettaglio dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

zo, noi uniti insieme, al numero di sette, li domandammo se destramente fidato si fosse (cioè: avesse avuto animo di) ritrarre detto Servo di Dio. E siccome si compromise di ciò fare, trovò esso la maniera, come infatti lo fece. Poi, per sodisfare alla divozione degli altri, se ne fecero molte copie. E questo fu mentre stava in diocesi » [52].

Il ritratto di Pagani è sorto da questa iniziativa del Tramontano? Poichè questi strinse amicizia con Alfonso verso il 1765 [53], ed il suddetto ritratto è anteriore all'agosto 1768, quanto al tempo ciò sarebbe ben possibile.

Dall'epistolario alfonsiano consta che il Santo dal 24 ottobre 1765 al maggio 1766 fu ad Arienzo; poi per quattro mesi estivi tornò a S. Agata, e quindi di nuovo ad Arienzo dal 30 settembre al 25 maggio 1767. Dall'ottobre 1767 restò per sempre ad Arienzo. Dunque molto probabilmente, quando il Caraviello dipingeva nella collegiata, Alfonso era lì.

Fig. 52. - S. Alfonso nel 1766-1768 (*ritratto di Pagani* come è nella tela di Materdomini dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Fig. 51. - S. Alfonso nel 1766-1768 (*ritratto di Pagani* come è nella tela di Pagani dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

In queste circostanze avremmo anche quella possibilità di lunga osservazione, che si richiede nel ritratto di Pagani. Nè è escluso che il Caraviello sia stato invitato dal Santo in diocesi, e quindi sia stato già conosciuto da lui, poichè è noto che, quando Alfonso fu vescovo, i pittori di Napoli furono contenti di lui, perchè, amando l'arte a servizio della pietà, donava loro lavoro [54].

Dobbiamo dunque al Tramontano ed al Caraviello il ritratto di Pagani?

Può essere. Ma la storia non è dialettica e la storiografia si nutre non di ragionamenti, ma di documenti; perchè spesso quel che noi crediamo irrazionale e perciò ineffettuabile, proprio quello si pone come fatto.

Per documentare l'opera del Caraviello non solo come possibile, ma almeno come storicamente probabile, sono andato in cerca di qualcuna delle sue pitture ad Arienzo.

Per cortesia del Principe D. Fr. de' Liguoro, Napoli

Fig. 53. - S. Alfonso nel 1769 (Ignoto, sec. XVIII)

Nella collegiata da poco tempo sono stati portati via affreschi e decorazioni. Occorre perciò insistere nelle ricerche.

Quanto alla nota apposta all'esemplare di Pagani, una circostanza ne potrebbe forse spiegare l'origine. Conosciuta la grave malattia di Alfonso, il suo vicario nel governo della Congregazione, P. Villani, venne da Pagani ad Arienzo nell'agosto [55]. Non è difficile pensare che, avendo allora conosciuto il ritratto, forse da poco eseguito quanto alla testa, egli se ne sia assicurata la donazione alla casa di Pagani. La nota potrebbe essere appunto una garanzia di tale donazione, quando il pittore l'ebbe finito.

S. ALFONSO NEL 1769

Attualmente il Principe Don Fr. de' Liguoro conserva a Napoli una tela che ci dà il suo antenato S. Alfonso; è un ovale di m. 1,00 × 0,75. La pennellata è molto vicina a quella che ha dipinto le parti decorative del ritratto di Pagani.

La testa, fortemente piegata, è presa dallo stesso ritratto di Pagani, ma non ne ha l'espressività. Del resto la tela non ha carattere di ritratto, ma piuttosto celebrativo: S. Alfonso è presentato nella sua dignità di vescovo, con drappeggio sul fondo a destra e colonna a sinistra. Il rocchetto è riccamente disegnato, copiando dal ritratto di Pagani, ed egli leva la destra per benedire, mentre la sinistra si raccoglie al petto (fig. 53).

Poichè la tela si trova *ab antiquo* in possesso della Famiglia de' Liguoro, come mi attestava il compianto D. Federico de' Liguoro, nato nel 1865, si deve dire che essa è del Settecento. La manifattura della tela conferma ciò. Va poi notato che il Santo è riprodotto nello stato in cui si presentava *subito dopo la malattia*, nel 1769: testa piegata sulla spalla destra, ma tronco quasi eretto [56]. Il ritratto di Marianella verso il 1774 ce lo darà un po' più curvo in avanti. Quello del Crosta nel 1786 lo presenterà assai piegato in avanti e verso destra. Si dovrebbe quindi concludere che la tela De' Liguoro sia stata eseguita prima di quella di Marianella, verso il 1770. Dato il carattere celebrativo della tela, l'avrà forse fatta eseguire il fratello del Santo, D. Ercole de Liguoro, per qualche sala del suo palazzo?

Questa variazione del ritratto di Pagani è riprodotta in un'antica, logora tela che si conserva a Frasso Telesino (Benevento), nella chiesa che fu una volta delle Carmelitane. Anche a Frasso, nella chiesa parrocchiale, si conserva una seconda copia del primo Ottocento con due angeli ai lati del Santo.

Una terza copia si trova ad Arienzo nel palazzo dove S. Alfonso ammalò nel 1768; anch'essa presenta i segni del culto, cioè l'aureola ed è perciò dell'Ottocento.

IL RITRATTO DI PAGANI E LA TRADIZIONE

Il nome della casa di Pagani e l'altro del fedele Alessio, segnati nei due esemplari del ritratto di Pagani, documentano anche un'altra decisiva testimonianza sulla sua autenticità: la prima tradizione, nell'ambiente redentorista che visse con S. Alfonso, preferì chiaramente questo ritratto.

Ho potuto osservare finora ben sei composizioni eseguite o durante la vita, o poco dopo la sua morte. Esse hanno scopo di ritratto più che di culto, e tutte riproducono il volto dato dal ritratto di Pagani.

La tela di Frosinone.

Una di esse, conservata finora nell'antica casa dei Redentoristi in Frosinone, poichè era in uno stato di disfacimento per avanzata desquamazione e per caduta di colore (fig. 54), è stata restaurata dal dr. Federici con trasporto e ripresa di colore, dove questo era caduto. Il volto e le parti principali non sono state ritoccate (fig. 55). Quanto ad espressione il pittore ha dato poco dell'originale.

Dinanzi a questa tela il Papa Pio IX nel 1863, durante una visita alla Comunità redentorista di Frosinone, fece una paterna, cara preghiera a S. Alfonso per la Congregazione. Un cronista così scrive: « Pio IX

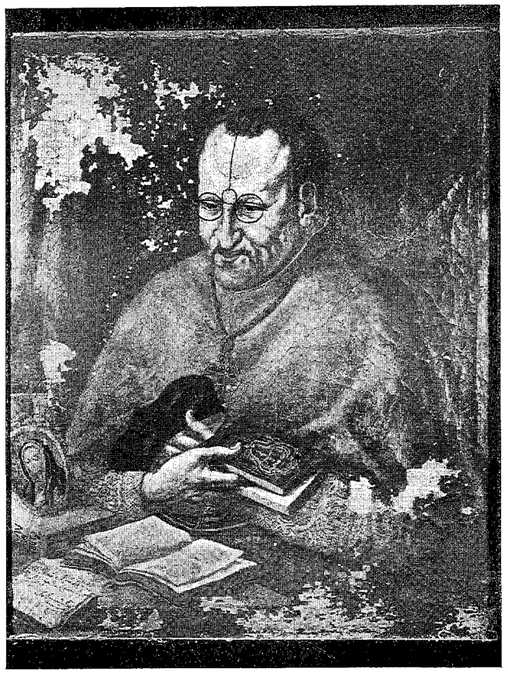


Fig. 54. - S. Alfonso nel 1766-1768 - copia (*tela di Frosinone* prima del restauro, Ignoto sec. XVIII)

dinanzi al ritratto fedele di S. Alfonso, così lo pregò: — O S. Alfonso, mantenete sempre vivo nei vostri figli il vostro proprio spirito! »[57]. Se nel 1785 questo ritratto era già a Frosinone, S. Clemente M. Hofbauer, che fu novizio redentorista appunto a Frosinone, vedendolo, avrà conosciuto il vero volto del Padre.

Una tela di Pagani.

Meno lontana dall'originale è una tela del 1787 (fig. 56), conservata a Pagani. A pie' del soggetto è la seguente iscrizione, in parte mutila: «Ill.mus ac R.mus D.nus D. Alphonsus Mª de Liguori Patricius Neapolitanus Fundator et Rector Ven. Cong.nis Ss.mi Redemtoris episcopus S. Aghatae (sic) Gothor. cuius Ecclesiam... annos exactissime gubernavit, Singulari Sanctitate ac Sapientia ubique celebris... 1787 ».

Alfonso, vestito da religioso, nell'intenzione del pittore dovrebbe sedere; ma in realtà è in posizione eretta, se si giudica dal cadere della veste. La mano destra stringe una penna e poggia su di un foglio spiegato sul tavolo, sul quale è anche una bella madonnina di perfetto stile Seicento, che fa pensare a quelle allora di moda stile-Maratta. Sul fondo sono allineati su due palchetti vari volumi: opere di Padri e di Teologi, oltre la Sacra Scrittura.

Dal punto di vista artistico il pittore esagera le contrazioni muscolari del volto e le tinte dell'incarnato; ciò è in contrasto con la finezza interiore del volto di S. Alfonso. E' la parte dove l'originale, per superare la discontinuità anatomica, è costretto alla *pittura di maniera*. Nel resto, dove egli copia, per es. nella madonnina, dà qualche cosa lodevole; dove inventa, cade, come nel disegno della persona del Santo.

Poichè il dipinto, per un cattivo restauro, era stato colpito da muffe che lo avrebbero distrutto (fig. 57), esso è stato affidato alle cure del dr. Federici. Durante tale lavoro sulla tela primitiva, in alto a tergo, è stata

Fig. 55. - S. Alfonso nel 1766-1768 - copia (*tela di Frosinone* dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII; Roma, PP. Redentoristi v. Merulana)

Fig. 56. - S. Alfonso nel 1766-1768 - copia (tela restaurata, Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Red.sti)

scoperta la seguente nota: « *Ex originali* ». Questa nota credo che alluda all'esemplare di Pagani e ne confermi il valore di *originale*. La nota, dopo essere stata fotografata, è stata riprodotta a tergo, in corrispondenza della nota originale, che è coperta sulla tela sottostante.

Ho detto che questo dipinto è del 1787, anno della morte di S. Alfonso. Questa data è stata rivelata dal restauro ed è segnata in fondo, a sinistra del soggetto. Non fa parte dell'iscrizione ed è evidentemente d'inchiostro e calligrafia differente, perciò non può indicare l'anno della morte del Santo, ma probabilmente l'anno dell'esecuzione della tela.

La tela di Agrigento.

Una terza tela, quasi copia del ritratto di Pagani, molto antica, è conservata dai Redentoristi di Agrigento. La composizione, m. 1,00 × 0,75, risponde all'esemplare di Materdomini; infatti anche qui il soggetto indica il crocifisso tenuto dalla mano sinistra. Il pittore tenta di correggere le discontinuità anatomiche dell'originale, ma la espressione ha qualche cosa di severo.

La tela di Ciorani.

I Redentoristi di Ciorani conservano una altra composizione molto interessante, anche questa grande m. 1,00 × 0,75. Il Santo, vestito con lungo rocchetto e mozzetta da vescovo, siede, tenendo un libro con la mano destra che si porta al petto (fig. 58), mentre l'altra poggia sull'opera « Le Glorie di Maria ».

Un foglio di carta, spiegato sul tavolo, ha la seguente iscrizione: « Haec est vera effigies Ill.mi ac Rmi Dni Alphonsi de Ligorio Patricii Neap.ni Cong: SSi Red. Inst.ris Sae Aae Got. V.is (vigilantis) Ep.i

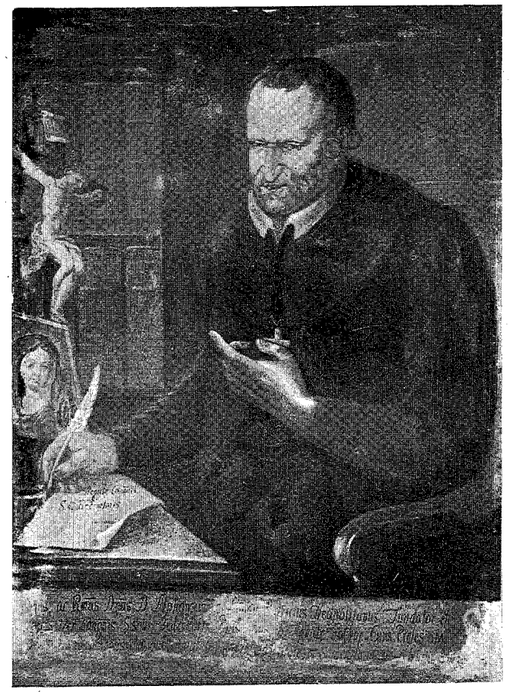


Fig. 57. - S. Alfonso nel 1766-1768 - copia (tela prima del restauro, Ignoto sec. XVIII)

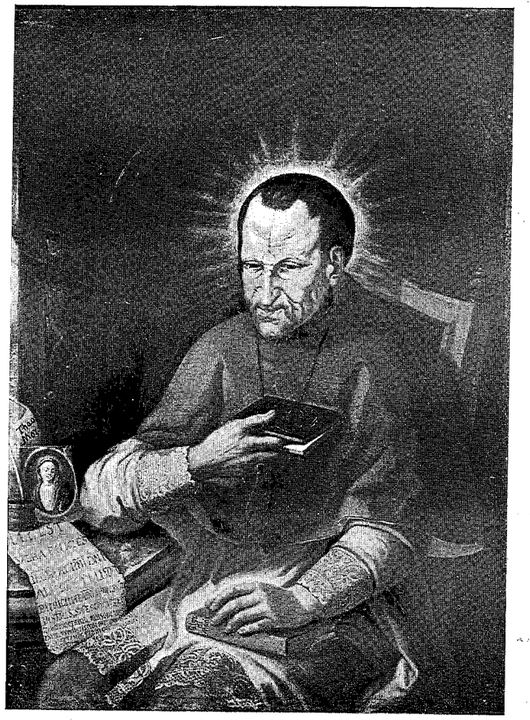


Fig. 58. - S. Alfonso (tela dal *ritratto di Pagani*, Ignoto sec. XVIII; Ciorani - PP. Redentoristi)

zelo doctrina aliisque virtutibus eximii; prodigiis post mortem illustris. Aug. 1787 Nuc. Pag. in coelum migravit aet. a. XC, m. 10 ».

L'aureola intorno alla testa è certamente aggiunta. Il disegno degli occhiali è stato portato via.

La madonnina sul tavolo ricorda un'incisione che il Santo prepose alle sue Glorie di Maria, ed una tela ovale di cui parleremo.

Il foglio di carta sul tavolo è anch'esso aggiunto. Ciò consta dal colore disfatto, in contrasto con il colore originale della tela, e dalla calligrafiia dell'iscrizione, la quale non risponde alla calligrafia del titolo segnato sul dorso del libro, che fa parte della composizione. La calligrafia dell'iscrizione risponde a quella della nota apposta alla tela della giovinezza, come abbiamo già segnalato.

Poichè S. Alfonso è detto: « Ill.mo e Rev.mo », l'iscrizione dovrebbe essere anteriore al 1796; di conseguenza la tela dovrebbe essere stata eseguita intorno all'anno della morte di S. Alfonso, se non prima.

Sulla tela sono segnate tre lettere: « P. R. F. ». Significano forse: Petrus (de) Rosa fecit? Sappiamo che il De Rosa è l'autore della copia eseguita nel 1787, sulla tela della De Matteis.

Una composizione su S. Alfonso fondatore dei Redentoristi

Molto interessante è un'altra composizione che si conserva a Pagani: S. Alfonso dona le Regole di vita religiosa ai suoi Congregati (fig. 59).

Il pittore Vetri, osservandola, faceva notare che la testa del Santo era evidentemente sovrapposta ad una testa dipinta anteriormente. La tela infatti riproduce fra gli altri il Venerabile P. Cafaro, il quale appare ritratto dal vero e morì il 13 agosto 1753. Il quadro perciò è stato eseguito prima di tale data.

S. Alfonso medesimo, nelle poche pagine scritte sulla vita del Cafaro, parla di questo dipinto e ci dice che quale datore delle Regole era rappresentato Mons. Tommaso Falcoia. Questi in realtà fu il direttore spirituale della Ven. Suor Maria Celeste Crostarosa e di S. Alfonso e quindi fu l'esperto direttore, nella organizzazione della Congregazione del SS. Redentore[58].

Dopo la morte del Santo, i Redentoristi di Pagani, in una data imprecisata, fecero sostituire la testa del Falcoia con la testa di S. Alfonso, che era il vero fondatore. Per tale sostituzione quale modello fu scelto appunto il ritratto di Pagani, sottolineandone in tal modo il valore di ritratto.

Sul tavolo è spiegato un ampio foglio di carta, sul quale è la seguente nota: « Scire exoptas cuius sit haec imago? Ill.mi et Rev.mi D. Alphonsi M. De Ligorio Sanctae Agathae Gothorum episcopi et fundatoris Congregationis Ss.mi Redemptoris; primis suis sodalibus regulas ab ipsis servandas ostendentis. Vixit An. XC, M.X, D.V. in quibus expletis totius perfectionis officiis, nempe sobrietatis erga ipsum, justitiae erga proximum, et erga Deum pietatis, Nuceriae

Paganorum, Kalendis Augustis A. D. MDCCLXXXVII ad aeternam, ut creditur, felicitatem laetabundus migravit. Beatorum albo adscriptus a Pio VII A. MDCCCXVI Die VI Septembris. Sanctorum fastis a Gregorio XVI adscriptus, septimo Kalendas Julias, A. D. 1839 ».

L'accenno alla beatificazione e alla canonizzazione appare aggiunto, non soltanto perchè allora non si sarebbe posta l'espressione « ut creditur », ma anche perchè tale accenno non segue la linea marginale precedente e la calligrafia sembra differente. La sostituzione della testa è stata dunque eseguita prima del 1816.

Altre copie del ritratto.

Una sesta copia del ritratto di Pagani si conserva nella chiesa parrocchiale di Capodrise (Caserta). S. Alfonso vi è ritratto in atteggiamento di chi pensa ,mentre ha in mano la penna per scrivere. In alto, a sinistra, è segnato il suo nome. La tela, molto logora, non ha interesse di ritratto espressivo.

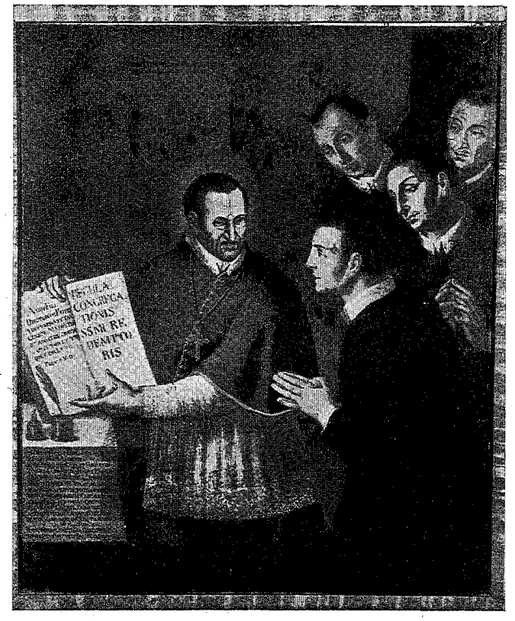


Fig. 59. - S. Alfonso fondatore dei Redentoristi (Ignoti, sec. XVIII; Ciorani - PP. Redentoristi)

Fig. 60. - S. Alfonso e l'Eucaristia (tela dal *ritratto di Pagani*, Ignoto sec. XIX; Napoli - PP. Redentoristi)

I Redentoristi di Napoli, oltre un'importante evoluzione iconografica (fig. 60), conservano una copia tardiva, dell'Ottocento, che dà la sola testa del ritratto di Pagani; ma è pittura molto scadente.

Certamente ulteriori investigazioni faranno conoscere altre copie del ritratto di Pagani; ma queste che ho presentato documentano con evidenza che la prima tradizione quanto a ritratti alfonsiani, sia nella Congregazione redentorista, sia nella diocesi di S. Agata dei Goti, è favorevole all'autenticità del ritratto di Pagani.

IL SILENZIO ICONOGRAFICO SUL RITRATTO DI PAGANI

Qui si può domandare perchè mai la tradizione si sia spezzata ed il silenzio abbia occultato questo ritratto. Ciò va attribuito non a difetto di autenticità e neppure alla negligenza dei suoi custodi, ma alla nequizia dei tempi e delle cose. Dopo il 14 luglio 1866 la Congregazione fu soppressa a Napoli come

in tutta l'Italia, e la sua florida vita fu stroncata. Molti monumenti andarono perduti e si spezzò il filo di preziose tradizioni. Anche la tradizione sui ritratti tacque. L'esemplare di Materdomini fu portato in famiglia dal Redentorista P. Ilaria e ritornava a Materdomini solo dopo il 1930, per esecuzione di testamento del detto Padre.

L'originale di Pagani rimase muto sulla parete delle stanze di S. Alfonso, finchè il pittore Vetri non lo riconobbe ed il P. Gregogorio, cercando diligentemente, ne scoprì la data.

Resta però la domanda grave, perchè il ritratto non sia passato nel campo iconografico.

Preferisco dare qui la parola al Tramontano, che se non ci parla proprio del nostro ritratto, ci manifesta il criterio comune nello scegliere i ritratti: « Con l'avanzare degli anni, *avendo mutato sembiante*, il ritratto fatto dal Caraviello non lo rappresentava perfettamente »[59]. Non era cioè « un ritratto al naturale... nell'età avanzata ». Naturalmente la iconografia doveva essere dominata dal criterio di fedeltà: questo è molto giusto. Ma nel 1771, dopo la malattia deformante, il ritratto di Pagani era diventato infedele ed il Verzella ne fece eseguire un altro; poi anche questo, verso il 1774, non rispondeva più alla realtà, e si venne al ritratto di Marianella. Però il Santo « con l'avanzare degli anni mutava sembiante »; il ritratto di Marianella fu sostituito da quello del Crosta.

Così di mutazione in mutazione, l'unico ritratto fedele restò l'ultimo, dell'età decrepita e ciò fu per merito della morte, la quale sopraggiunse poco dopo il lavoro del Crosta. Se Alfonso fosse vissuto per altri dieci o quindici anni, noi, in omaggio a questo criterio di fedeltà progressiva, avremmo avuto, quale immagine fedele, una maschera incartapecorita.

Non si crederebbe. Vedremo un pittore, il Castiglia, il quale dichiarerà infedeli tutti i ritratti ed immagini alfonsiane e difenderà, quale unico vero ritratto di Sant'Alfonso, una testa eseguita da lui sul cadavere del Santo, 24 ore dopo la morte! (fig. 26, 85).

A noi, ed anche al mite Alfonso, il quale rideva della « mummia alessandrina », questo criterio, che per amor di fedeltà, preferisce il volto, quando per la malattia e per l'età era diventato *infedele alla grande anima*, e perfino per la morte era diventato senza anima, appare un criterio errato.

Ma la realtà è che questo fu il criterio adottato; così la malattia del 1768 bloccò il ritratto di Pagani.

Anzi, quando Alfonso fu proclamato beato, il Castiglia riuscì ad imporre la maschera del ritratto cadaverico e così S. Alfonso fu presentato alla Chiesa dalla gloria del Bernini (fig. 157).

Certamente egli dal cielo sorrideva sulla piccineria degli uomini. Come del resto sorride su tutte le maschere che dotti ed indotti impongono al suo volto interiore!

Ed allora se questi sono gli uomini, è inutile chiedersi, perchè il ritratto di Pagani, dopo la prima fase necessariamente dominata dal Crosta, non sia passato nell'iconografia.

CAPITOLO VII

IL RITRATTO DI *S.* ALFONSO NEL *1774-75*

(Ritratto di Marianella)

STATO ATTUALE DEL RITRATTO - DEFORMAZIONI NON ORIGINARIE

Anche questo dipinto, essendo in cattivo stato di conservazione (fig. 61), è stato restaurato con lievi riprese di colore (fig. 62). Dall'esame della tela, sia nella manifattura che nella preparazione, è apparso chiaro che essa appartiene al Settecento.

Certamente il ritrattista si rivela maestro e dà bene l'anima alfonsiana, non soltanto nel volto che accetta il dolore come dono, ma anche nelle mani diafane, spirituali, che pregano con tanto amore. Tutto ciò è ottenuto con pennellata che è sicura, benchè nervosa. Probabilmente ciò dipende dal contrasto tra il soggetto che non posava e non sapeva d'esser ritratto, ed il pittore che voleva dare profondità alla sua opera e non poteva, per il continuo mutar della luce sul soggetto in movimento.

Vi sono però dei particolari che ci lasciano molto perplessi, perchè il valore del ritrattista avrebbe dovuto escluderli. Così delle luci irregolari si insinuano tra la spina e la faccia nasale sinistra e dilatano il dorso del naso in modo anormale: è la cosa che più colpisce e distrae l'osservatore. Dalla regione fronto-temporale sinistra, fino all'osso zigomatico si diffonde una massa luminosa omogenea che nuoce al modellato. Ciò dà l'impressione di una contrazione alla radice del naso che non piace. Nella regione fronto-temporale destra, in alto si nota poi un tono più basso nell'impasto del colore, che appare come un'alterazione del tono cromatico generale.

ESAME RADIOGRAFICO E RIVELAZIONE DI UNO STUDIO SOTTOSTANTE

Osservando tali irregolarità, il dr. Federici ha pensato ad eventuale presenza di un altro strato di colore sotto la figura visibile, appartenente ad altra pittura. Ha perciò proceduto ad un esame radiografico e radioscopico, che ha portato alla scoperta di uno studio sottostante (fig. 63). E' una testa che è eretta su tronco di prospetto, ma che guarda di tre quarti verso la sua sinistra. Il Federici, dopo aver messo in evidenza su vetro il disegno di questa testa (fig. 64), ha applicato tale disegno sulla tela, secondo le linee precise date dalla radiografia, e si è avuta così sulla testa di S. Alfonso una sovrapposizione puramente lineare della figura sottostante, con conseguente facile lettura della interferenza tra i due dipinti (fig. 65).

La fronte, il naso, la bocca della testa sottostante sono lungo la linea che in S. Alfonso va dalla regione dell'orecchio sinistro all'angolo della bocca. Il margine inferiore del mento è qualche centimetro più in alto del mento di S. Alfonso. L'occhio destro sta sul proseguimento della linea della arcata sopraciliare sinistra. La zona facciale sotto-orbitale, fino all'angolo destro della bocca, coincide con l'apofisi zigomatica sinistra del Santo. Il margine esterno dell'arcata montante destra del mascellare inferiore fino al condilo, corre tra la spina e la faccia nasale sinistra di S. Alfonso. Siamo dunque proprio nella parte del volto che più ci lascia perplessi.

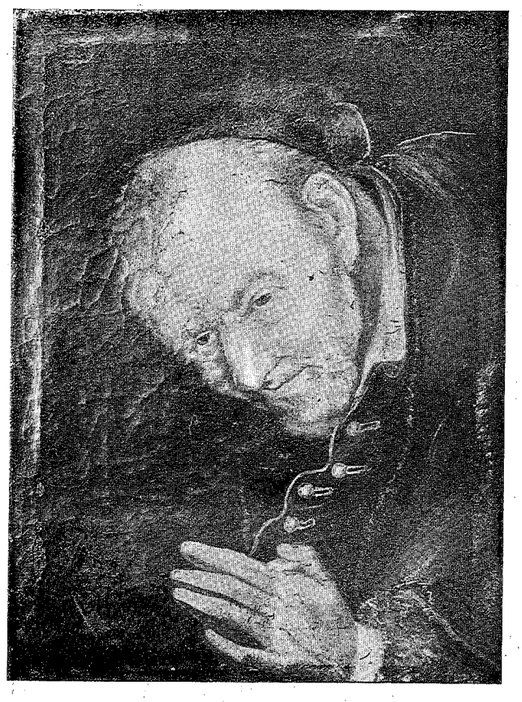


Fig. 61. - S. Alfonso nel 1774-1775
(*ritratto di Marianella* prima del restauro, Ignoto sec. XVIII)

La modellazione di questo mascellare è eseguita ad impasto, trovandosi in mezza luce, e, per esigenze di chiaroscuro, verso la zona del mento va sempre più in ombra. Per tale motivo l'impasto che lumeggia la linea esterna che va verso l'orecchio destro altera la modellazione del naso di S. Alfonso, in quanto la luce di detto impasto viene a trovarsi a fianco e sopra il « brillo », dato dal pittore alla punta del naso.

L'alterazione ha potuto aver luogo facilmente ed anche rapidamente, dopo breve intervallo di tempo dalla colorazione del volto del Santo; perchè la pittura sottostante, coperta con leggera velatura, si è poi rivelata, quando per essiccazione e resinificazione del solvente, il lievissimo spessore del corpo di colore sovrapposto si è reso quasi invisibile, per trasparenza. Anzi in alcune zone il pittore ha creduto di usare per il ritratto alfonsiano il sustrato colorato della testa sottostante, come si può osservare nella parte facciale presso l'orecchio, dove la mezza tinta del naso sottostante fa da mezza tinta alla regione parotideo-masseterina del Santo.

Però, come avviene sempre in due strati di pittura sovrapposti ed eseguiti in periodi diversi, l'alterazione che subiscono i colori è sempre differente nei due strati, e l'effetto cromatico dell'insieme ne resta compromesso; ciò è chiaramente visibile nella regione fronto-temporale destra, con larga zona di colore più basso nel tono.

La lievità di velature e l'interferire dei due strati si può anche constatare ad occhio nudo sulla bocca di S. Alfonso. Qui la pennellata in senso orizzontale delle labbra è attraversata dalla pennellata in senso verticale della guancia destra della pittura sottostante.

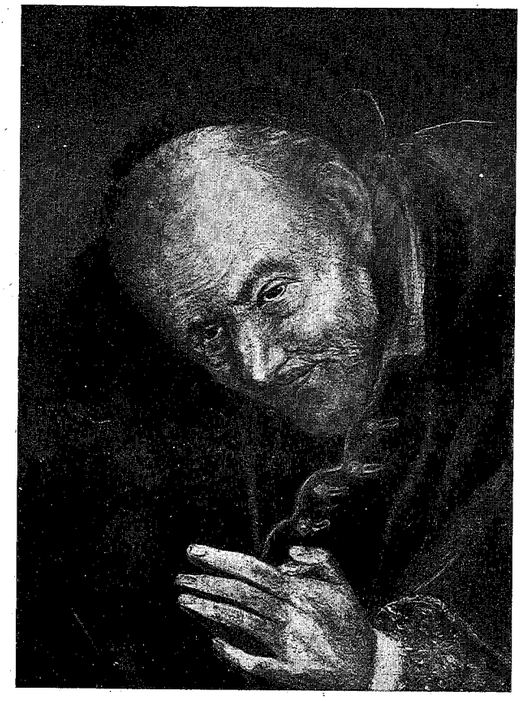


Fig. 62. - S. Alfonso nel 1774-1775
(*ritratto di Marianella* dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Fig. 63. - Studio per testa, sul quale è dipinto il S. Alfonso del ritratto di Marianella.

Fig. 64. - Disegno dello studio per testa nel ritratto di Marianella

Tutto questo fa pensare che il pittore, avendo poco tempo per osservare il Santo, abbia preso una tela già dipinta ma non finita, e rapidamente abbia cercato di ritrarre, usando anche delle mezze tinte della testa già dipinta. Evidentemente era come un appunto di ritratto, provvisorio, da sviluppare poi su tela più ampia. Ciò sembra che sia suggerito anche dal fatto che del Santo è dato il volto e le mani, quasi per fissare il rapporto tra loro e nell'insieme, che è appena accennato nella curva delle spalle.

Si sa che il Santo non usava zucchetto. Durante le funzioni religiose vi era tenuto per liturgia. Poichè nel ritratto di Marianella ha lo zucchetto, ci si può domandare: avrà il pittore eseguito questo suo studio per ritratto in occasione di qualche atto pastorale?

Non sappiamo se in seguito lo studio sia stato evoluto in ritratto compiuto. E' augurabile una scoperta in senso affermativo, che ci darebbe senza dubbio un bel ritratto di S. Alfonso. Comunque, anche se il pittore non sviluppò il suo studio, non ritornò su di esso. Nè doveva averlo più presso di sè, quando, come vedremo, poco tempo dopo la sua esecuzione, venne rivelandosi la deformazione di cui abbiamo parlato. Certamente il ritrattista non avrebbe tollerato tale deformazione: se l'avesse veduta, egli l'avrebbe corretta.

Recentemente il pittore G. Capone, convinto che lo stato originario del ritratto era ben altro, ha leggermente velato per brevissimo tempo la falsa luce sulla faccia sinistra del naso, senza toccare le linee originali, ed ha annullato subito tale esperimento, per non ledere il valore di documento nel quadro. L'effetto dell'esperimento è stato fotografato (fig. 66). Si è rivelato così il disegno caratteristico del naso di S. Alfonso e tutto il volto ha guadagnato nell'espressione, come doveva esse originariamente.

Sulla linea segnata dall'esperimento, il Capone ha eseguito una copia del ritratto di Marianella, correggendo la linea del naso (fig. 67). In base a tale correzione, egli ha proceduto oltre, con integrare il ritratto di Pagani, per poter venire ad un'immagine nuova di S. Alfonso. Ma di questo parleremo alla fine del nostro studio.

Fig. 65. - Sovrapposizione dello studio per testa nel ritratto di Marianella

RITRATTO DI MARIANELLA ED INCISIONE REMONDINIANA

Nel 1785 il tipografo Giovanni Remondini di Venezia stampava a Bassano la nona edizione della « Theologia Moralis » di Santo Alfonso ancora vivente. Nelle copie giunte fino a noi il primo volume è illustrato da un'incisione che ci presenta il santo autore (fig. 68). Assai curvo, vestito da vescovo ed in piedi, poggia col braccio destro su di un tavolo, mentre con la sinistra regge un crocifisso. Sul tavolo è una madonnina. Sul fondo a destra è una colonna, da cui scende un drappo. Contro la sua abitudine, S. Alfonso qui ha grande zucchetto sul capo. Il volto, con folta barba, non ha espressione. E' da sottolineare il disegno del naso, che qui si distacca dal disegno tradizionale leggermente aquilino.

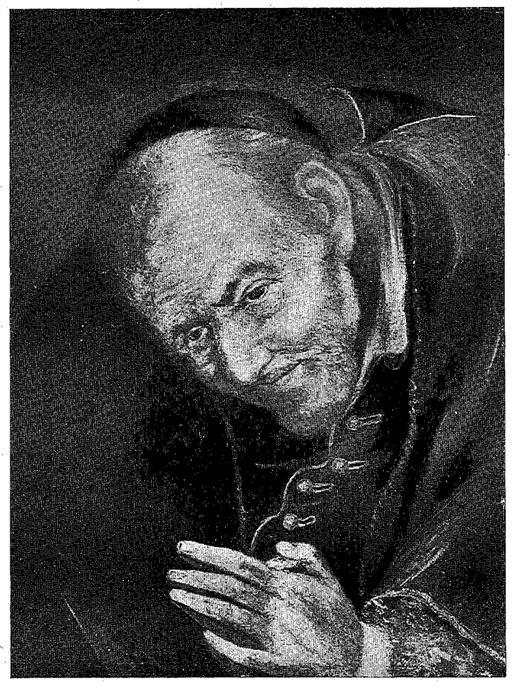


Fig. 66. - Correzione della linea del naso sul ritratto di Marianella

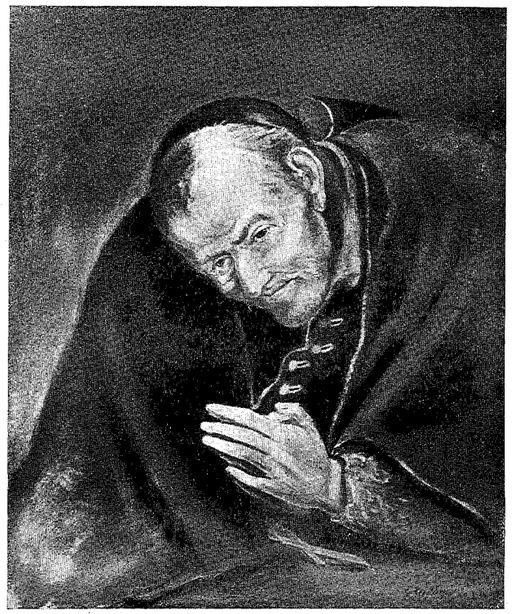


Fig. 67. - CAPONE G. - Ritratto di Marianella corretto, copia (Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Paragonando questa incisione col ritratto di Marianella, si constata che l'incisione dipende dal ritratto. Si ha infatti perfetta rispondenza, oltre che nella presenza dello zucchetto, nell'orientamento della persona, nella linea della guancia destra che emerge dal petto, nella linea della bocca in rapporto al mento e più alla base del naso. Le insenature intorno alla bocca, la distribuzione della luce dall'alto, l'armonia dei diversi elementi della testa, tutto coincide. Anche la zona delle sopracciglia con quattro curve, da quella della palpebra all'arcata sopracciliare, coincide. Lo sguardo nell'incisione è levato più verso l'alto, ma ciò esige il nuovo atteggiamento dato alla persona.

Questa dipendenza della incisione sarà ulteriormente confermata, esaminando un altro

Fig. 68. - S. Alfonso (dal *ritratto di Marianella;* stampa da: Theologia Moralis Ill.mi ac Rev.mi D. Alphonsi De Ligorio, t. I, Bassani 1785, Venetiis apud Remondini)

dipinto, che chiameremo la *tela di Benevento*. Bisogna però notare che il disegno della fronte nella stampa è più perfetto che nel ritratto, di Marianella, perchè dà la profondità temporale sinistra; nel disegno del naso segue invece la deformazione già segnalata. Ma su questo punto ritorneremo.

Quanto ad ulteriore determinazione sul tempo e sul luogo dove questa incisione fu eseguita, ne tratteremo, dopo aver parlato della tela di Benevento.

RITRATTO DI MARIANELLA E TELA DI BENEVENTO

L'esame critico del ritratto di Marianella e la conclusione che esso è originale ci permette ora di affermare con certezza il valore secondario, di semplice copia, che va attribuito ad un'antica tela conservata dai PP. Redentoristi di S. Angelo a Cupolo (fig. 69). Chiameremo questa copia: tela di Benevento, perchè fu eseguita nel 1777 per i PP. Redentoristi di Benevento, come si legge nell'iscrizione posta a piè del soggetto. Per questa data, che precede di dieci anni la morte di S. Alfonso, il dipinto è stato considerato come il migliore documento sul suo vero volto e quindi ne domina l'iconografia.

La tela è grande cm. 99×73. Il Santo vi è presentato da vescovo, con rocchetto e mozzetta. Le mani sono congiunte a preghiera. Il capo, anche qui con grande zucchetto, accompagna il gesto delle mani, piegando in avanti, un po' sulla destra. Sulla guancia sinistra sono ben pronunziati l'osso zigomatico e la mandibola; si ha l'impressione di contrazione, accentuata nella zona della bocca. Il naso presenta una rilevante punta a goccia. Tutta la guancia destra, vista di scorcio, è in sottotono cromatico. Non descrivo il fondo perchè vedremo subito che esso è stato più volte ritoccato.

Qui è opportuna una parentesi quanto alla guancia destra del Santo. Così in questa tela di Benevento, come in quella del Crosta e derivazioni, essa è costantemente poco o niente modellata, ed è in contrasto con la espressività della guancia sinistra. Osservando ciò, taluno mi ha domandato, se mai Sant'Alfonso fu colpito da paralisi facciale. Paralisi egli non ne ebbe, eccetto una, qualche giorno prima di morire, come abbiamo visto, parlando della maschera.

Il costante sottotono ed assenza di modellato nella guancia destra si spiega col fatto che, in seguito alla malattia del 1768, egli col bordo inferiore destro della mandibola aderiva fortemente alle prime costole sternali (fig. 53); tanto che lo stesso osso mascellare inferiore ne fu deformato, come è stato osservato durante la ricognizione scientifica dello scheletro. Necessariamente il muscolo masseterino ne soffrì per anchilosi.

Questa posizione violenta, per cui la guancia destra aderiva alle vesti, rendeva difficile il ritrarla pittoricamente. E tale difficoltà cresceva con gli anni.

Nel ritratto di Marianella (fig. 24) essa è resa ancora abbastanza bene; meglio che nella tela del Crosta (fig. 25). Ciò proverebbe che il ritratto di Marianella fu eseguito non molto dopo il 1769. Io penso verso il 1774, come vedremo.

La tela di Benevento, rintelata in età piuttosto recente, si conservava in buone condizioni, benchè accennasse a piccole perdite di colore, non per desquamazione, ma perchè, dopo il restauro, il colore non era stato protetto con apposita vernice.

Poichè il fondo appariva abbastanza tormentato, per osservare eventuali ritocchi, è stato eseguito anche per questa tela un esame radiografico, che ha rivelato qualche variazione: il cappelletto della mozzetta appare meno schiacciato; l'occhio destro più aperto; l'arco che domina l'orbita destra e tutta la linea della guancia relativa sono più simili al ritratto di Marianella. Questo primo esame è stato approfondito dal dr. Federici con un esame stratigrafico, di cui presto leggeremo un breve resoconto.

Quale il carattere di questa tela? Più che dare il ritratto, essa vuol celebrare S. Alfonso quale fondatore della Congregazione del SS. Redentore. Ciò appare dall'iscrizione, la quale è una chiara dedica: « Alphonso de Ligorio, patricio neapolitano, episcopo sanctagathensi, Congregationis SS. Redemptoris fundatori, collegium beneventanum. Anno D. MDCCLXXVII ».

La tela, collocata in cornice dorata, faceva parte di un gruppo di tre quadri. Gli altri due celebravano: uno il Papa Pio VI, che ha in mano le lettere di concessione del Collegio ai Padri; l'altro il Cardinale Banditi, che nel 1777 era arcivescovo di Benevento. I tre quadri dovevano servire quale ornamento di qualche sala del grandioso collegio, già appartenuto ai Padri Gesuiti, poi tolto ai Redentoristi ed ora Liceo-Ginnasio Giannone.

E' stato detto che il Gagliardi, nell'osservare la testa del S. Alfonso, abbia esclamato: « E' proprio come un angelo! ». Ma sta il fatto che questa testa egli ha creduto di doverla rifare. Ciò consta a chi osservi la tela di Benevento e l'opera del Gagliardi (fig. 69 e fig. 70), e non si comprende come il Tassi affermi la loro identità [60]. Il pittore Paolo Vetri, a cui fu presentata questa tela, come la migliore documentazione sul volto alfonsiano, la respinse decisamente.

Il carattere celebrativo ha suggerito una esaltazione del soggetto; ciò impegnava la capacità inventiva del copista. Esaminando la sua opera, appare come egli in alcune parti copia, in altre segue la sua ispirazione. Per es. nella parte inferiore del rocchetto la pennellata è più sostanziosa, e vi è del modellato; ma nelle mani e nel volto egli cade. Per il rocchetto egli poteva copiare da altra tela o da soggetto che posasse; ma nelle mani si è trovato di fronte ad uno studio che ne dava la levità quasi spirituale, non insistendo sull'anatomia. Il copista doveva comporle anatomicamente ed elevarle, per l'esigenza di tutto il quadro. Ha tentato di farlo, ma il risultato è povero: la spiritualità è scomparsa, l'anatomia è violata.

Fig. 69. - S. Alfonso
(*tela di Benevento*, come si presentava dal 1839 al 1953)

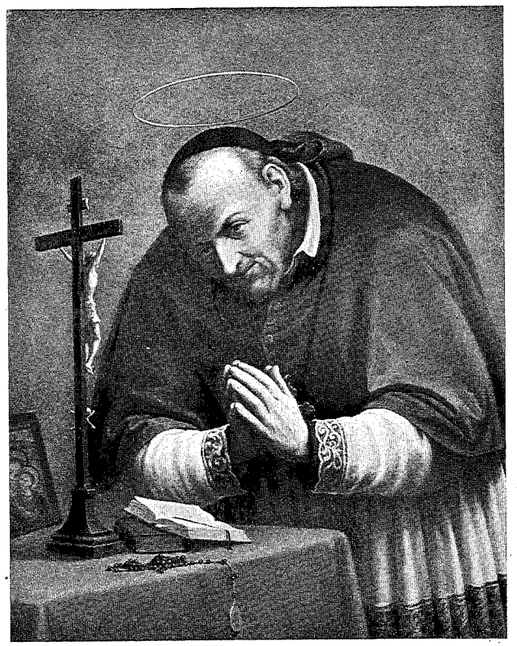


Fig. 70. - GAGLIARDI G.: S. Alfonso (dalla *tela di Benevento*, 1896; Roma, PP. Redentoristi v. Monterone)

Quanto al volto, parleremo poi del disegno anatomico, sul quale pesano le deformazioni segnalate nei ritratto di Marianella, benchè il copista in parte le attenui quanto alla linea temporale, forse per la presenza di altro modello.

Nel contenuto la tela beneventana avrebbe dovuto esprimere l'elevazione interiore del Santo; il modello suggeriva quale tema la preghiera. Ma anche qui nel modello la preghiera nasce come accettazione spontanea della sofferenza, e proprio in questo è il suo grande contenuto: interiorità ed espressione sono una sola realtà umana e pittorica. Nella copia tutto questo non vi è; lo sguardo un po' indagatore, la contrazione all'angolo della bocca conferiscono un aspetto che non è preghiera. Nè bastano le mani; sì, esse si congiungono, ma un po' a vuoto; *posano* a preghiera. Certamente noi non diremo che questo sia pregare: molto meno lo dice Santo Alfonso.

RITRATTO DI MARIANELLA, TELA DI BENEVENTO ED INCISIONE REMONDINIANA

La tela di Benevento ha rapporti non soltanto con il ritratto di Marianella, ma anche con l'incisione remondiana. Ecco quanto ci dice a riguardo il dr. Federici: « I saggi effettuati sulla tela di Benevento hanno rivelato la presenza di una colonna e di un drappeggio giallo sullo sfondo e dell'aureola di beato, sotto a quella già esistente di santo (fig. 71). Anche il cappuccio della mozzetta, anzicchè schiacciato, si è rivelato simile a quello del ritratto di Marianella.

Volendo fare un confronto tra la tela e la stampa remondiniana, si deve concludere che la stampa stessa precede, per invenzione, per composizione e per maggior fedeltà al ritratto di Marianella. Infatti alcuni particolari sono a favore della stampa. Le rughe della guancia e del limite della bocca, identiche nella stampa e nel ritratto di Marianella, sono diverse nella tela di Benevento, che qui dipende dal ritratto di Pagani (fig. 22). L'autore della tela ha creduto di dover correggere l'atteggiamento rilasciato della bocca nella stampa e nel ritratto di Marianella, riportandolo al ritratto di Pagani. Tale correzione, anche per semplice esigenza anatomica, ha determinato l'innalzamento della narice, incidendola con più vigore, come nel ritratto di Pagani. Però il pittore non ha creduto di modificare la base del naso, che nel ritratto di Pagani ed anche in quello di Marianella è leggermente piatta, e l'ha lasciata tondeggiante, come nella stampa remondiniana. Siffatta correzione e l'assenza del colpo di luce, che caratterizza il naso nel ritratto di Marianella, hanno portato ad una vera e propria deformazione, conferendogli un aspeto un po' adunco ed a goccia, che non appartiene certo ai caratteri somatici del Santo.

Nell'iconografia attuale si ha poi l'impressione che il Gagliardi, per armonizzare ed ingentilire quest'appendice a goccia, abbia ancora più arcuato la spina nasale, dando così origine ad un naso gigantesco (fig. 203), che non è di S. Alfonso. Basta osservare la maschera (fig. 27, 31), per constatare le proporzioni di tale deformazione.

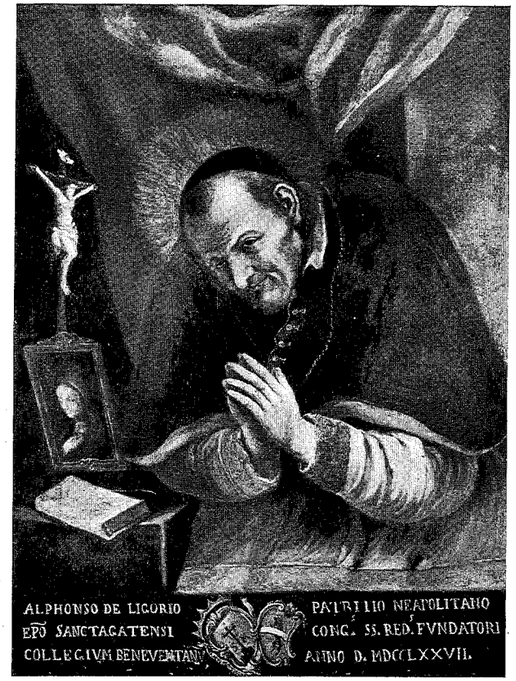


Fig. 71. - S. Alfonso
(*tela di Benevento*, come si presentava dal 1816 al 1839)

L'origine di tutto questo è nella testa, che nel ritratto di Marianella sta sotto il volto del Santo e ne ha alterato le linee e le luci. Ciò prova con evidenza che nel 1777, quando fu dipinta la tela di Benevento, l'alterazione nella regione del naso era già avvenuta, e che perciò il detto ritratto era stato dipinto qualche tempo prima.

Tuttavia questa tela, come anche l'incisione remondianiana, presenta un miglioramento nel disegno della fronte: l'intersezione della zona frontale con quella temporale sinistra è meglio decisa, che sul ritratto di Marianella. Ciò potrebbe indicare che quest'ultimo nella regione sopracciliare non aveva ancora subito l'alterazione del modellato che oggi presenta, e che è dovuta all'impasto luminoso dei capelli sottostanti.

Se dalla figura si viene alla composizione di fondo, come si presentava originariamente (fig. 72), un errore di disegno dimostra indubbiamente che l'autore della tela ha copiato e mal copiato dalla incisione remondiniana. Infatti mentre qui il drappo intorno alla colonna ha un logico sviluppo nella partitura delle pieghe che abbracciano la colonna, nella tela questa partitura rimane a metà, sospesa nel vuoto del fondo, pur continuando a mantenere l'andamento semicircolare. Ciò, oltre un errore, prova la passività assoluta del copista. L'errore sta nell'aver probabilmente interpretato male un appunto a disegno lineare, non chiaroscurato, che dava la composizione dell'incisione. Nella tela infatti la colonna termina proprio nel punto dove nella stampa remondiniana finisce la parte in luce; la parte in ombra della colonna il copista l'ha confusa col fondo (fig. 68).

Inoltre la parte del tendaggio che è nella tela di Benevento ma non nella stampa, è stata condotta senza alcuna partitura di pieghe, quasi piatta, come semplice riempitivo. Questo riempitivo parve necessario, perchè

Fig. 72. - S. Alfonso (*tela di Benevento* dopo il restauro completo: come si presentava dal 1777 al 1816, Ignoto; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

il pittore aveva copiato il fondo della stampa, lasciando però dello spazio a destra del soggetto, per porvi il crocifisso e la madonnina Ciò aveva determinato del vuoto intorno al soggetto e si cercò riempirlo con la tenda.

Tutto dunque ci fa concludere che l'autore di questa tela ha copiato con mediocri risorse artistiche la stampa del Remondini ed il ritratto di Marianella, non dimenticando di raccogliere elementi anche dal ritratto di Pagani.

Poichè l'esame stratigrafico ha provato che colonna e drappeggio son dipinti sulla nuda preparazione a terra d'ombra, è da escludere l'eventuale ipotesi che in un primo tempo, nel 1777, sia stato dipinto il soggetto su fondo semplice, monocromo, e poi sia stato aggiunto il motivo del drappeggio. Tuttavia il fondo è stato più volte ritoccato: il disegno originario che al drappo dell'incisione aggiungeva il tendaggio (fig. 72), è stato modificato coprendo una delle pieghe del drappo ed aggiungendo l'aureola da beato (fig. 71). Dopo il 1839, anno in cui avvenne la canonizzazione, non solo fu abolita l'aureola di beato per dipingervi il nimbo del santo, ma con una tinta più scura fu ricoperta la colonna, il tendaggio ed anche il drappo, che restò visibile per trasparenza. Il cappelletto della mozzetta diventò più schiacciato; tutta la mozzetta fu ritoccata con pieghe, che non erano normali alla sua caduta naturale (fig. 69) ».

Questa relazione del dr. Federici stabilisce dunque con certezza che la tela di Benevento dipende dal disegno dell'incisione remondiniana e dal ritratto di Marianella, oltre che dal ritratto di Pagani in qualche dettaglio. Ciò pone un problema di date, perchè finora noi sapevamo che l'incisione fu pubblicata intorno al 1786, mentre la tela di Benevento porta la data del 1777.

Per poter armonizzare queste due date, avevo pensato che nel 1777 fosse stato dipinto il solo soggetto, e che dopo il 1786, conosciuta l'incisione remondiniana, fosse stato aggiunta la composizione di fondo con colonne e drappeggio. Ma il Federici ha escluso questa ipotesi: soggetto e composizione di fondo sono originarii ed unitarii. Dunque la dialettica, anche quella che parrebbe non fare una grinza, è insidiosa.

Per la soluzione della questione è meglio quindi metter da parte le ipotesi, poichè se ne possono creare quante se ne vogliono, e seguire l'evoluzione dei fatti secondo la documentazione che possediamo. Da questa evoluzione affiora da sè una soluzione, che potrebbe sembrare la più naturale.

TEMPO DI ESECUZIONE DEL RITRATTO DI MARIANELLA - DELL'INCISIONE REMONDINIANA - DELLA TELA DI BENEVENTO

L'esame dell'incisione remondiniana e della tela di Benevento ci rende possibile trarre alcune conclusioni intorno all'origine del ritratto di Marianella.

In un primo tempo avevo pensato che esso fosse dovuto all'azione del tipografo Remondini e del segretario di S. Alfonso, Sac. Felice Verzella. Questi infatti in una postilla ad una lettera del Santo, nel novembre 1771, così scriveva al Remondini, parlando di sè in terza persona: « Felice le bacia le mani (era secolo di baciamano...) e tanto la riverisce e spera, per la ventura posta, mandarle il tanto desiderato ritratto del Prelato, avendolo fatto fare in piccolo sopra una carta, ed ora si stanno facendo pure i versi; onde lo riceverà dentro una lettera, avendolo fatto dipingere a mezza vita, ma senza atteggiamento, ponendo in libertà di V. S. Ill.ma situarlo come stima »[61]. Sappiamo che il Remondini ricevette il pezzo di carta con la testa di S. Alfonso in effigie, da « situare » come meglio credeva[62].

Purtroppo nella storia della iconografia vedremo che ognuno ha «situato» il Santo come meglio ha creduto- E non soltanto in iconografia!

Nel 1797, in una dichiarazione orale, il Verzella integra così quanto ci ha detto nella lettera: « Il Ven. Servo di Dio venne richiesto da D. G. B. Remondini di Venezia che dovendo fare una edizzione generale di tutte le opere teologiche, morali ed ascetiche,

gli avesse inviato il suo ritratto, per premetterlo in fronte delle dette opere. Inorridì a tale richiesta il Ven. Servo di Dio, protestandosi che le opere sue le aveva fatte per la sola gloria di Dio e non già per la sua, e rispose ancora così al detto impressore di libri. Io però per contentarlo, furtivamente, mediante un picciolo buco fatto fare nella bussola (porta), corrispondente al luogo dove egli mangiava, da un pittore, ivi dietro appiattato ed adattato, lo feci ritrattare a mie spese e senza farne nulla penetrare al detto Servo di Dio, e, ridotto in piccolo detto ritratto, lo mandai in Venezia »[63]. Questa dichiarazione del Verzella coincide con l'altra che abbiamo letto al principio, dove S. Alfonso fa dell'ironia sulla « mummia alessandrina ».

Poichè il Remondini stampò intorno al 1786 la sua incisione, la quale riproduceva il ritratto di Marianella, « situandolo » su fondo con drappeggio e col crocifisso in mano, avevo pensato che questo ritratto fosse quello fatto dipingere dal Verzella. In realtà, essendo uno studio, si poteva dire che il soggetto non aveva atteggiamento. Anche il fatto di aver dipinto su tela non preparata sembrava dipendere dal carattere di provvisorietà del ritratto: serviva unicamente per trarne un disegno per incisione.

Ma contro questa mia prima ipotesi sta la circostanza che S. Alfonso veste il rocchetto e la mozzetta, e quest'ultima non è creata ma è vista dal pittore: è dal vero. D'altronde il ritratto del Verzella era stato eseguito mentre il Santo mangiava. Queste due circostanze si escludono l'un l'altra: egli non andava a mangiare in rocchetto e mozzetta.

Inoltre, esaminando il dipinto, non si vede come un pittore, « appiattato ed adattato » dietro una porta, osservando il soggetto per un buco, potesse dare una testa con tanta profondità di animo! Nè poi un pittore di quel valore si sarebbe adattato a quel modo misero di dipingere. Credo quindi di dover concludere che molto probabilmente l'iniziativa del Verzella non è legata nè al ritratto di Marianella, nè di conseguenza all'incisione remondiniana del 1786[64].

Ma le dichiarazioni del Verzella, se non hanno per oggetto il ritratto di Marianella, valgono a stabilirne una data limite, quanto ad esecuzione. E' certo che il Remondini ha accettato questo ritratto per la sua incisione del 1786; se nel 1771 si rivolgeva al Verzella per avere un ritratto alfonsiano, bisogna concludere che per tale anno il ritratto di Marianella non esisteva. Se fosse esistito, sarebbe stato eseguito da qualche anno, dopo il 1769, cioè dopo che il Santo si era ripreso dalla malattia che lo aveva contorto. Certamente il segretario Verzella lo avrebbe saputo.

Del resto il ritratto presenta S. Alfonso con una inflessione del capo in avanti che intorno al 1770 ancora non aveva; nel primo tempo dopo la malattia, il tronco era piuttosto eretto, la testa piegava sulla spalla destra (fig. 53). Il biografo Tannoia su questo punto esagera[65]. Si deve quindi pensare che il ritratto sia stato eseguito *alcuni anni* dopo il 1769.

L'altra data limite è stabilita dalla tela di Benevento; questa è del 1777, e poichè dipende dal ritratto di Marianella, è chiaro che per tale anno il ritratto era stato eseguito. Possiamo anzi retrocedere con una buona probabilità fino al 1775. Questo è l'anno in cui S. Alfonso, in data 28 luglio, lasciò il governo della diocesi e si ritirò a Pagani, e quindi non indossò più la mozzetta, ma la semplice mantelletta, che si conserva ancora a Pagani. Il ritratto invece ce lo presenta nella *sua* mozzetta: quella è una mozzetta che il pittore *vede*. Perciò il ritratto di Marianella è un ritratto fatto mentre Alfonso era vescovo, ad Arienzo.

Concludendo, dovremmo stabilire la data tra il 1772 ed il 1775. Poichè la tela di Benevento, come abbiamo visto, è stata eseguita quando l'alterazione della linea del naso era già avvenuta, ma non ancora era avvenuta quella della regione fronto-temporale sinistra, si dovrebbe pensare ad una data nè troppo vicina nè troppo lontana dal 1777. Perciò suggerisco, fino a nuove, desiderabili scoperte, come data approssimativa il 1774.

Dall'esame parallelo di questo ritratto con la tela di Benevento e con l'incisione remondiniana, sappiamo già che anche l'incisione o almeno *il disegno* per l'incisione fu eseguito prima della tela di Benevento, prima cioè del 1777. E' vero che poi nel 1786, come vedremo, il Remondini modificò in qualche dettaglio tale disegno, ma credo che la composizione del 1777 era già fatta, tanto che servì di modello alla tela di Benevento.

Ecco dunque quali dovrebbero essere le fasi di tutta questa attività. Nel 1768 è già stato eseguito il ritratto di Pagani (fig. 22), il quale viene poi integrato col disegno di tutta la persona, come si presentava subito dopo la malattia nel 1769 (fig. 53).

Nel 1771 il Remondini prega il Reverendo Verzella, perchè voglia mandargli un ritratto del Santo, per incisione. Negli ultimi mesi del 1771 tale ritratto o disegno è pronto ed è spedito al Remondini, che lo riceve sul principio del 1772. Forse egli non ne fu contento.

Tra il 1772 ed il 1775, S. Alfonso, sempre più curvo, viene ritratto nella tela di Marianella. Dopo qualche tempo il dipinto si altera per l'azione della pittura sottostante. Così alterato il ritratto è riprodotto in disegno per incisione, da spedire al Remondini. Da tale disegno nel 1777 ha origine la tela di Benevento.

Nel 1786 il Remondini riceverà da Pagani una nuova incisione fatta su di un recente ritratto del Crosta; egli manterrà il disegno per incisione, del 1775-1777; ma lo integrerà con qualche dettaglio preso dalla nuova incisione: così nascerà l'incisione del 1786, che sarà preposta alla « Theologia Moralis », già stampata nel 1785.

INTORNO ALL'AUTORE DEL RITRATTO DI MARIANELLA

Dato il valore del ritratto di Marianella, sarebbe interessante conoscerne l'autore. Non lo conosciamo.

Potremmo pensare al Caraviello, il quale, su preghiera del Sac. Salvatore Tramontano e di sei altri canonici e secolari, eseguì un ritratto. Ma di questo furono fatte almeno sette copie, anzi «molte copie» come dice il Tramontano; del ritratto di Marianella invece abbiamo soltanto la tela di Benevento e, dopo nove anni, la stampa remondiniana. E' vero che il Tramontano ci dirà che l'immagine fatta incidere dal Remondini è l'immagine fatta eseguire da lui; donde seguirebbe che il ritratto di Marianella sarebbe dovuto al Tramontano ed al Caraviello. Ma il Tramontano stesso ci dirà pure che il ritratto, da lui spedito al Remondini, fu eseguito a Pagani dal Crosta: questo è ben altro, come vedremo [66].

Quale contributo ad ulteriori ricerche sull'autore di questo ritratto, ne sottolineo il carattere di improvvisazione. Il pittore prese una tela quale gli venne tra mano, già mezzo dipinta, e sul dipinto dipinse, usando anche delle mezze tinte dello studio precedente. Ciò potrebbe indicare che il pittore non aveva pensato al ritratto, ma, avutane casualmente una occasione imprevista, cercò di fissare il volto del Santo. In contrasto con questa improvvisazione, sta la profondità di animo alfonsiano che è nel ritratto, tanto che, nonostante le profonde deformazioni avvenute, esso costituisce con l'altro di Pagani il ritratto-tipo di S. Alfonso.

Uno dei pittori che aveva intimità con lui e che poteva perciò renderne bene l'animo, era il celebre pittore Paolo Di Maio [67], il quale fu suo condiscepolo alla scuola del Solimena. E' suo questo dipinto? Lo stile forse direbbe di no. Ma su di un appunto, gettato giù alla svelta e non terminato, non si può insistere troppo quanto a stile. Del resto la finezza e l'interiorità che traspaiono dal ritratto, sono in perfetto stile interiore del Di Maio: egli aveva del misticismo nell'anima. Noto infine che Marcianise, suo paese di origine, era a pochi chilometri da Arienzo, dove era S. Alfonso vescovo. Chissà se il Di Maio, nel 1775, quando il Santo amico stava per lasciare la diocesi, non ne avrà fermato sulla tela il volto, che aveva conosciuto da giovanetto e che forse non avrebbe più riveduto?

CAPITOLO VIII

IL RITRATTO DI *S.* ALFONSO NEL 1786

IL CROSTA E LA STAMPA DEL REMONDINI

E' necessario rileggere qui alcune affermazioni del Tramontano: « Feci venire qui (a Pagani) un celebre ritrattista per nome Don Tommaso Crosta; ed a questo... con maniere proprie, senza farne accorgere detto Servo di Dio, riuscì delinearlo al naturale e poi lo ritrasse in due tele, che si conservano da me: e sopra una di esse feci incidere i rami e ne feci tirare moltissime figure; delle quali desiderandone lo stampatore Remondini di Venezia una, per ponerne l'esemplare in fronte delle opere di detto Servo di Dio, che da lui si ristampavano, li fu da me mandata; della quale il Remondini ne fece l'uso che desiderava, con metterla avanti l'opere del Servo di Dio ».

Qui gli studiosi che han curato la raccolta delle lettere di S. Alfonso nel 1887, aggiungono tra parentesi: « La Teologia Morale, IX edizione » [68]. Questa IX edizione è del 1785; quindi essi determinano anche il tempo in cui tale ritratto del Crosta sarebbe stato spedito al Remondini: « Due anni innanzi la beata di lui morte » [69]. S. Alfonso morì infatti il 1° agosto 1787. Poichè questa edizione della « Theologia Moralis » presenta nel primo volume, l'incisione remondiniana, essa ci darebbe il ritratto del Crosta.

Tale identificazione del lavoro del Crosta con l'incisione del Remondini non sembra possa ammettersi. Infatti lo stesso Tramontano aggiunge: « Per figure poi in carta sono state tante le premure... che avendone io a mie spese fatti incidere più rami, frallo spazio di dieci mesi incirca, dopo la di lui morte, ne ho fatte tirare circa diciottomila, parte da me dispensate *gratis* e parte per le commissioni che ne ho avute. Ma molto maggiore è stato il numero delle figure che gl'impressori napolitani hanno tirate dalli rami, che essi si hanno fatti fare dagl'incisori, che hanno preso la delineatura sopra gli stessi miei rami, li quali hanno smaltiti e tuttavia smaltiscono per loro conto e negozio, specialmente per le fiere del Regno » [70].

E' chiaro dunque che l'immagine del Crosta fu quella che dominò a Napoli. Ora il tipo di immagini diffuso subito dopo la morte di Alfonso non è in nessun modo riducibile all'incisione remondianiana. Talora ne copiano l'atteggiamento del soggetto e la composizione di fondo, ma anche in questo caso il volto è costantemente corretto (fig. 73, 146). Per trovare nell'iconografia quest'incisione, bisogna venire all'Ottocento; e la si incontra prevalentemente fuori d'Italia. Non è dunque possibile riconoscere in essa il ritratto fatto eseguire e diffuso dal Tramontano a Napoli.

Ma quel che più ne rende impossibile la identificazione col ritratto del Crosta è la stridente contraddizione che bisognerebbe attribuire a questo pittore. Da alcune stampe noi conosciamo con certezza il volto datoci da lui (fig. 131, 132, 133). Tale volto è in contrasto con quello dell'incisione remondiniana; non possono quindi avere il medesimo autore.

Noto qui che questa ipotesi insostenibile è dovuta in certo modo ad una affermazione inesatta del Tramontano. Egli dice che del-

Fig. 73. - S. Alfonso (*tela Crosta-Remondini*, Ignoto sec. XIX, Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

l'immagine da lui mandata al Remondini questi fece «l'uso che desidevara, col metterla avanti l'opere del Servo di Dio ». Poichè la unica immagine apposta alle opere è appunto l'incisione remondianiana, la quale riproduce il volto del ritratto di Marianella, seguirebbe che di essa il Tramontano ci parli.

Restando ferma la impossibilità che il Crosta sia stato contraddittorio nella sua opera, non vedo altra soluzione alla difficoltà, se non attribuendo all'affermazione del Tramontano un valore generico; egli parlò dell'intenzione del Remondini e la confuse col fatto della stampa. La soluzione potrà sembrare arbitraria; ma è l'unica, perchè non si può pensare che il Crosta abbia dipinto simultaneamente due teste di S. Alfonso completamente differenti (fig. 68, 76).

Del resto vedremo, in base ad una lettera del 1786 da Pagani al Remondini, che questi ricevette il lavoro del Crosta dopo il settembre 1786. Egli doveva aver pronto, già fin dal 1775-1777, il disegno dell'immagine per la stampa, dal quale, come ho detto, nacque la tela di Benevento. Ricevuta l'opera del Crosta, non mutò il volto del vecchio disegno, ma prese dal Crosta alcuni dettagli: la croce vescovile, la madonnina, il disegno dell'anello ed anche delle mani (fig. 131, fig. 68). E' appunto questa assunzione di dettagli dal Crosta, che mi ha fatto concludere che l'incisione remondiniana, preposta alla nona edizione della « Theologia Moralis », debba essere posteriore al settembre 1786.

Il Keusch riprende la tesi degli editori delle lettere di S. Alfonso, ma la integra prospettando l'ipotesi che l'incisione remondiniana sia del Crosta, non come opera originale ma come ritocco di una tela anteriore, dal Keusch attribuita al Caraviello (fig. 73), che l'avrebbe dipinta verso il 1770[71]. Il Crosta poi l'avrebbe corretta, col mutarne la testa (fig. 68). Ma anche in questo caso avremmo la contradizione segnalata; e la contradizione sarebbe inspiegabile, perchè la testa che il Keusch attribuisce al Caraviello, è identica alla testa che il Crosta dà costantemente nei suoi lavori originali. Il Crosta quindi avrebbe cancellato su di una tela quella testa che dipingeva su di un'altra.

Vorrei proporre un'altra ipotesi: la tela del presunto Caraviello, che il Keusch ha conosciuto attraverso una pessima fotografia (fig. 74), non è del 1770, anteriore all'opera del Crosta ma del 1787-1788; e nella testa riproduce quella data dal Crosta; nell'atteggiamento della persona e nel fondo riproduce invece l'incisione remondiniana (fig. 73, 76, 68).

Si può facilmente constatare l'incontro delle due composizioni nella zona del collo, dove il pittore in un primo tempo ha copiato il colletto piuttosto da religioso, come è nella stampa del Remondini; poi ha corretto, aggiungendo, con non molta perizia, il colletto da vescovo.

Potremmo pure pensare che l'autore della tela abbia copiato in un primo tempo anche la testa dalla stampa del Remondini, ma poi essa sia stata sostituita con la testa

data dal Crosta. Quel che non può ammettersi è che il Caraviello sia l'autore di questo dipinto così come ora ci si presenta, e che il Crosta da esso abbia tratto la stampa del Remondini.

Per ragioni di classificazione dell'iconografia chiameremo questa tela: *tela Crosta-Remondini*.

ANNO IN CUI IL CROSTA RITRASSE IL SANTO

Qui è opportuno leggere una lettera di un anonimo Redentorista di Pagani al Remondini. Non porta data, ma dal contenuto si rileva che è stata spedita nel settembre 1786, prima del giorno 27, nel quale S. Alfonso entrava nel 91° anno di età.

Essa dice: « Ecco finalmente la figura di Mons. de Liguori, nostro padre e nostro fondatore. Se ne mandano due: una di un rame piccolo coll'abito della nostra Congregazione ed un'altra di un rame più grande, vestito da vescovo. Questa è la vera e naturale figura, secondo lo stato presente di Monsignore, fatta nel passato febbraio di questo anno corrente e si ha dovuto molto faticare dal pittore, quale ha dovuto ritrarlo di nascosto, ripugnando la di lui umiltà; sicchè Ella, nel fare il rame, non si apparti da questa testa, che l'è al vivo espressa; e desideriamo poi avere qualche figura del suo rame; e procuri di darlo a fare *quanto citius*, perchè Monsignor è molto vecchio: non sappiamo quando il Signore se lo chiamerà a Lui. Alli 27 di questo (mese) entra nell'anno 91.

Nella faccia di questa testa si vedrà colla barba, e così l'è, a motivo che Monsignor, per mortificarsi, non se la faceva radere, ma ogni venti giorni, ogni mese, lui stesso se la mozzava colla forbice. La testa la vede pendente, e così anche l'è, anzi più pendente di questa per un reumatismo, cagionatogli nel 1768; chi lo vede presentemente da dietro, sembra un corpo senza testa, sebbene adesso non si vegga più in piedi, essendo portato in una carriuola.

Non si osserva nella testa nè berretta, nè mezza testa, sì perchè quasi mai Monsignor ha usato mezza testa, sì perchè stando colla testa pendente, parea mostruosità apporgli la berretta. Se vuol servirsi di questa iscrizione latina, faccia lasciare all'ultimo del rame due versi di vuoto, per apporvi poi il luogo dove muore, il giorno, mese ed anno della morte, e quanti anni, mesi e giorni è vissuto.

Procuri di far fare migliori mani e dita; specialmente le dita della mano destra della figura grande non troppo mi piacciono. E sappia che le mani di Monsignore sono secche e molto gracili, comparendo le ossa nelle mani. Lo stesso incisore Testa ha inciso il rame grande e piccolo ed amendue le facce son naturali. Comparisce in fondo... pochissimo collare, appunto perchè stà pendente. Tanto nella figura vestita da vescovo quanto in quella vestita coll'abito della Congregazione, l'incisore l'ha posto il collare della Congregazione. Se ella vuole incidere Monsignor coll'abito vescovile, sarebbe meglio far comparire il collare vescovile. L'abito e collare della nostra Congregazione è quasi consimile a quello dei Padri della Missione, sebbene il nostro collare è più ruvido.

Ora le do l'ultimi appletti, nè voglio più tediarla, perchè vedo che le sono importuno. Il P. Tannoia, scrittore della vita del nostro

Fig. 74. - Alterazione fotografica della tela Crosta-Remondini

Prelato, di nuovo la prega, anche da parte di Don Andrea Villani, nostro Vicario Generale, a favorirci le lettere di Monsignor, specialmente le più antiche, perchè anche nelle lettere di negozii, mandate a questi stampatori napoletani, si son ricavate tante buone notizie, specialmente l'epoche dei tempi. Ce le mandi per la posta e se le rimanderanno senza suo veruno interesse.

Un mio amico giorni sono comprò da uno di questi librai un corpo delle Glorie di Maria da Ella stampato, e lo ritrovò pieno di non pochi errori di stampa; veda di farlo venire corretto nella ristampa.

Soggiungo: se per la nostra povertà non ci è riuscito di fare un rame molto fine ed eccellente, adattato al merito del nostro Prelato, speriamo e siamo sicuri che voglia Ella supplire alle nostre mancanze »[72].

Il pittore di cui si parla nella lettera, è il Crosta? Nel caso affermativo, la narrazione del Tramontano e questa lettera si integrerebbero.

Io credo che realmente la lettera parli del pittore Crosta.

Essa afferma che l'immagine che si spedisce è l'immagine definitiva, perchè è la più fedele. La storia iconografica mostra con certezza assoluta che l'immagine definitiva, perchè fedele, fu appunto l'immagine data dal Crosta. Leggeremo una dichiarazione ufficiale del Tannoia a riguardo.

Se non si accetta l'identificazione del pittore della lettera col Crosta, questi avrà dipinto o prima del febbraio 1786 o dopo il settembre 1786. Se prima, poichè la sua opera di fatto si è affermata come la più fedele, sarebbe stato falso quel che affermava la lettera: « Questa è la vera e naturale figura secondo lo stato presente di Monsignore. Ella nel fare il rame, non si apparti da questa testa che l'è al vivo espressa ».

Taluno potrà dire che il Crosta abbia dipinto dopo il settembre 1786: in tal caso questo nuovo ritratto, a breve scadenza da quello del febbraio, sarebbe stato eseguito, perchè il primo non era riuscito: se era riuscito, certamente non l'avrebbero ripetuto, data la difficoltà di ritrarre S. Alfonso. Ora la lettera del settembre 1786 ci dice che il ritratto del febbraio era riuscitissimo: dava « la vera e naturale figura, secondo lo stato presente di Monsignore ». Bisogna perciò concludere che il pittore di cui si parla nella lettera è il Crosta, e di conseguenza le dichiarazioni del Tramontano e le affermazioni contenute nella lettera si integrano.

UNO STUDIO DAL VERO DEL CROSTA

Il Crosta dunque ha proceduto così: prima ha « delineato al naturale » il soggetto, con maniere proprie; da questa riproduzione al naturale ha ritratto poi il Santo in due tele; da una di queste tele nel luglio 1788 (data della dichiarazione del Tramontano), aveva già fatto eseguire delle incisioni.

Dal punto di vista di ritratto a noi interessa il lavoro che il Crosta ha fatto, osservando immediatamente S. Alfonso. Questo lavoro noi oggi lo possediamo.

Il volto datoci dal Crosta già lo conoscevamo, per mezzo di tre incisioni che portano il suo nome come autore: « Thomas Crosta pinx, del. » (fig. 131, 132, 133).

Nelle case redentoriste si conservano molte tele che riproducono, talora fedelmente, talora variandolo, questo volto. Tra queste tele, a Pagani, ne avevo potuto notare una, molto logora e deturpata da muffe (fig 75). Fu portata a Roma, per un accurato esame; tale esame ha rilevato appunto il lavoro originale del Crosta.

Il dr. Federici, che ha curato il restauro, trasportando il dipinto su altra tela (fig 76), e ridonandogli la freschezza di origine, ha potuto constatare bene la tecnica dell'artista e seguirne il tocco. « Il Santo, egli dice, è dipinto su fondo monocromo (terra d'ombra bruciata), che serve da « mezza tinta » a tutta l'opera. Essa infatti è condotta con svelte pennellate di contorno, specialmente dove il particolare aveva scarso rilievo per il pittore, per es. nel vestito. L'artista è inteso a fissare l'atteggiamento naturale, quasi parlante del Santo, che leva con sforzo lo sguardo verso una persona di fronte, e poggia sul gomito con tutto il peso della sua cadente persona, con la mano sospesa a mezz'aria.

Fig. 75. - CROSTA T.: S. Alfonso
(studio per un ritratto, 1786; tela prima del restauro)

Questa mano è lumeggiata, quasi con un sol tono di incarnato; ma è resa bene nel naturale e vivo sforzo dei tendini, determinato dal peso sul gomito, e nel tocco leggero dei polpastrelli del pollice ed indice, che reggono i grani del rosario. La stessa tecnica è sul volto, povero di espressioni cromatiche e come disegnato a chiaroscuro, ma con disegno fedele al dettaglio essenziale, a quel dettaglio cioè che fissa i caratteri di una fisionomia.

Questi caratteri sono determinati anche dalla ricerca del pittore nell'espressione degli occhi, che si sforzano di guardare l'interlocutore, e nel taglio della bocca semiaperta, la quale conserva il disegno caratteristico della bocca, come è data dal ritratto di Pagani (fig. 22).

Tutta la tecnica rivela dunque la preoccupazione del pittore di fissare rapidamente, tratteggiando, lumeggiando, quasi disegnando, l'immagine viva del Santo, nel suo naturale, momentaneo atteggiamento, così come gli si presenta mentre lo ritrae; e perciò trascura ogni studio, ogni preziosità pittorica.

La concomitanza dei caratteri somatici tra il ritratto di Pagani, che è statico, meditativo, e questo che è in movimento, convalida l'autenticità di ripresa dal vero, nell'una e nell'altra opera ». Così il dr. Federici.

Siamo dunque di fronte ad un rapido studio dal vero, e poichè il volto è quello che è riprodotto nelle incisioni del Crosta, noi ci troviamo di fronte allo studio *originale* di questo pittore: questo ci dice con certezza la critica interna.

Questi dati della critica sono in perfetta armonia con quanto ci ha detto il Tramontano, che è bene rileggere: « Feci venire... un celebre ritrattista, per nome Don Tommaso Crosta ed a questo... con maniere proprie, senza farne accorgere detto Servo di Dio, riuscì delinearlo al naturale e poi lo ritrasse in due tele ». *Delineare al naturale*, in modo però da poter poi ritrarre su tela, non è un semplice disegnare su carta. E non è neppure

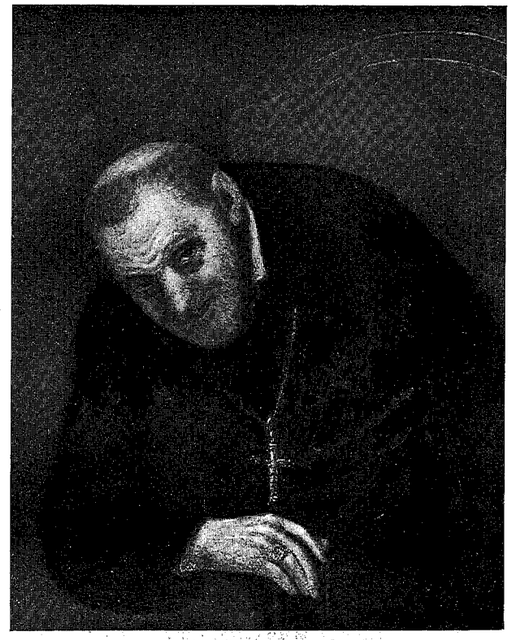


Fig. 76. - CROSTA T.: S. Alfonso
(studio per un ritratto, 1786; tela dopo il restauro; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

dipingere modellando: è dipingere « tratteggiando, lumeggiando, quasi disegnando », appuntando la diversa intensità della luce sul fondo monocromo.

Un'altra documentazione decisiva noi la troviamo nel sorgere e nell'affermarsi delle prime forme iconografiche.

Abbiamo già visto ciò che l'anonimo Redentorista di Pagani scrive al Remondini nel settembre 1786. Egli dichiara che un pittore, nel febbraio 1786, ha dato « la vera e naturale figura... di Monsignore... e si ha dovuto molto faticare dal pittore, quale ha dovuto ritrarlo di nascosto ». Aggiunge l'anonimo che nel fare le incisioni non bisogna allontanarsi « da questa testa che l'è al vivo espressa ». Abbiamo stabilito che il pittore di cui si tratta qui, è appunto il pittore Crosta. Ciò posto, osserviamo subito che lo studio di cui qui trattiamo, presenta S. Alfonso vestito con mantello di inverno: ciò risponde bene al tempo in cui il Crosta ritrasse: febbraio.

Inoltre nell'agosto 1787 S. Alfonso moriva. A Pagani venivano eseguite quattro tele di cui parleremo. Naturalmente si dovette osservare la regola dell'anonimo Redentorista: non allontanarsi dall'ultimo ritratto del febbraio 1786, cioè dal ritratto del Crosta. Orbene queste quattro tele riproducono lo studio che qui ci interessa (fig. 73, 79), benchè la riproduzione non sia perfetta.

Abbiamo finalmente una testimonianza orale del P. Tannoia, stampata dopo il 1816 in una immaginetta, la quale dice: « Imagine del B. Alfonso Maria de Liguori, ritratta di soppiatto, essendo ancor vivente, assicurata per la più simile a tutti i posteri della Congregazione del SS.mo Redentore dal Padre D. Antonio Maria Tannoia, autore della sua vita » (fig. 77). Questa nota riproduce

Fig. 77. - Dichiarazione di autenticità dell'opera del Crosta.

quasi le stesse parole dell'anonimo di Pagani e del Tramontano sull'autenticità del ritratto e sulla difficoltà del ritrarre. Ma quel che risolve ogni questione è il fatto che tale nota è apposta all'immagine che riproduce il volto quale è dato dallo studio, e che porta in altre incisioni il nome del Crosta quale autore (fig. 76, 131, 133).

Possiamo dunque denominare con certezza questo lavoro: *studio Crosta*.

LA TELA DI TROPEA

Il Tramontano ci ha detto che il Crosta trasse dal suo studio o disegno due tele. Dopo molte ricerche, recentemente ho trovato a Tropea, presso i PP. Redentoristi, una tela che a tergo ha questa nota: « Thomas Crosta p. ». Probabilmente fu portata a Tropea dai Padri, che già fin dal 1790 vi avevano una casa, chiusa nel 1888, riaperta nell'anno 1927.

Poichè la pennellata non era perfetta come quella dello studio Crosta, avevo pensato che fosse una copia di una delle tele del Crosta. Ma la nota per sè denota non un copista, ma l'autore. Si può pensare che questi, nel copiare e sviluppare il suo studio lumeggiato, non si sia impegnato, pur avendo raggiunto l'espressione del Santo. Ciò appare bene dopo il restauro. Abbiamo dunque qui una delle due tele del Crosta.

S. Alfonso (fig. 78), vestito da religioso, porta al petto la mano destra, che regge il rosario; la sinistra si apre sopra un libro, che poggia sul tavolo.

Per seguire meglio la storia iconografica, qui è opportuno sottolineare due elementi: la posizione della mano ed il disegno del volto. La mano al petto sarà il motivo che, variando, si troverà in tutta la iconografia dell'Ottocento, mentre la sinistra, prima sarà soppressa, e poi sarà riprodotta in diversi, spesso tormentati atteggiamenti. Il volto, che qui è ancora naturale, ha però qualche ruga che accenna un po' a durezza. Nell'Ottocento questa durezza sarà spinta, a danno della spontaneità del Santo. Così sorgeranno le molte immagini di S. Alfonso che hanno del faunesco. Lo studio del Crosta mette ora in

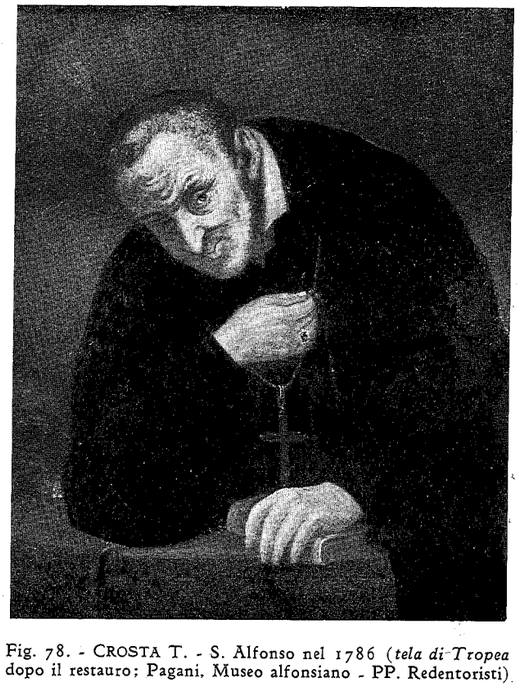


Fig. 78. - CROSTA T. - S. Alfonso nel 1786 (*tela di Tropea* dopo il restauro; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi).

evidenza quanto siano false queste immagini, non solo biograficamente, ma anche artisticamente. In seguito chiamerò questa tela, la *tela di Tropea*.

Poichè questa presentava delle lacerazioni, non nel soggetto ma nel fondo, è stata restaurata con rintelaggio e pulitura, sicchè ha riacquistato la freschezza originaria, che la rivela meno lontana dalla naturalezza dello studio Crosta. A tergo della nuova tela è stata riprodotta fedelmente, anche nelle lettere, la nota « Thomas Crosta p. ».

LE PRIME DERIVAZIONI DAL CROSTA

Se ci si pone in tema di derivazione dopo la morte del Santo, si entra un po' nel campo della iconografia, della quale parleremo nella seconda parte. Credo però che sia bene individuare questa attività di confine fra ritratti ed iconografia, perchè non sorgano confusioni fra ritratti veri, copie di ritratti e riproduzioni a carattere devozionale.

Fig. 79. - S. Alfonso (dalla *tela di Tropea*, Ignoto 1787; Materdomini - PP. Redentoristi)

Nel 1789, due anni dopo la morte di S. Alfonso, il sacerdote Francesco Grassi, di Ascoli Satriano, scriveva ad un Redentorista. Poichè la lettera è tra alcuni documenti del P. Tannoia ed in essa si accenna a « pezzi di antichità », di cui il destinatario appare un diligente collezionista, credo che questi sia appunto il P. Tannoia. Sappiamo infatti che egli, cultore della storiografia, curava una raccolta di vasi e di monete antiche.

La lettera del Grassi dice dunque così: « Ringrazio V. S. quanto debbo del dono che ha degnato farmi del bellissimo ritratto di Monsignor Liguori, dipinto mirabilmente da un vostro giovine studente... Ho goduto anche sentire de' venti pezzi d'antichità avuti da Canosa. Di quelli si rattroveranno in quest'altra sua vigna (campo di apostolato del Tannoia?), anche saranno vostri »[73].

Mettiamo da parte le facili parole di elogio che si scrivono tra amici, in lettere confiidenziali; probabilmente si trattava di dipinti nè bellissimi, nè mirabili. Comunque sappiamo che subito dopo la morte di S. Alfonso le tele si moltiplicarono.

Durante le investigazioni ho potuto constatare che per lo più si tratta di tele, le quali riproducono non ritratti autentici, ma incisioni. Così ad Arienzo, in casa Stroffolino, ne ho osservato una con la seguente iscrizione: « A devoz. di D. Val. (Valeriano) Morgillo - 1789 ». Il disegno ricorda quella di Tropea, con la sola mano al petto, ma è una chiara e brutta riproduzione di una incisione, che in iconografia chiameremo variazione-Petrini (fig. 130).

Pure in Arienzo, in casa D'Ambrosio, con alcuni ricordi alfonsiani si conserva una tela che dà l'immagine Crosta-Remondini; ma anche questa è da incisione ed è un dipinto molto scadente.

Nella casa dei Redentoristi di Sciacca si conserva una grande tela di m. 1,55 × 1,15; riproduce anch'essa un'incisione che chiameremo variazione-Tannoia (fig. 131). Anche in Sicilia, ad Agrigento, i Redentoristi conservano un'altra, che io credo del 1787 (fig. 139). Di essa parleremo in iconografia.

Queste ed altre tele, a carattere iconografico e per lo più brutte, non ci interessano. Voglio invece ritornare su quattro tele a cui ho già accennato, e segnalarne il valore, che è come di passaggio dal ritratto all'iconografia.

Nell'oratorio del Santo è la tela Crosta-Remondini (fig. 73), della quale abbiamo già trattato a lungo, poichè il P. Keusch la considera quale probabile opera del Caraviello. Abbiamo già pensato che essa sia una composizione, eseguita nel 1787-1788, la quale prende dal Crosta la testa e dall'incisione remondiniana tutto il resto. Non escludo tuttavia la possibilità che in un primo momento abbia dato tutta l'incisione remondiniana e poi la testa sia stata corretta sui ritratti del Crosta. Una ricerca radioscopica potrebbe esser decisiva a riguardo.

Le altre tre tele sono esemplari di un solo disegno; esse si trovano: una presso le Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti; una presso i Redentoristi di Materdomini (fig. 79) la terza era dei Redentoristi di Deliceto (Foggia), ora è nella chiesa di S. Antonio, anche a Deliceto. In questa composizione S. Alfonso, vestito da religioso, siede in poltrona. Con la sinistra, che poggia sul bracciolo, regge un crocifisso; il braccio destro poggia col gomito sul tavolo e porta la mano aperta al petto. E' evidente che il pittore qui, come pure nel volto, che però rende duro, copia dalla tela di Tropea (fig. 78).

Penso che debbano esistere anche altri esemplari di questa composizione, che ha avuto diffusione, tanto che i Redentoristi di Roma, via Monterone, conservano una cromolitografia che la riproduce in parte (fig. 80). Anche i Redentoristi di Frosinone conservavano una grande tela che dava questa composizione, ed in basso a destra aveva il ritratto del Redentorista P. De Paola. Poichè la tela era estremamente logora e non aveva valore di ritratto, ne è stata tratta e restaurata la figura del De Paola ed il resto è stato abbandonato.

Per convenzione chiameremo questa composizione: tela di S. Agata dei Goti, per l'esemplare che ivi si conserva dalle Redentoriste. Esse infatti lo fecero eseguire lo stesso anno della morte di colui, che a ragione chiamano loro Padre. Ecco la bella iscrizione: « Alphonsus Mª De Ligorio, Patricius neapolitanus, natus V Kal. Octobris an. 1696. Congregationis SS. Redemptoris anno 1732 Fundator ac primus a Benedicto XIV Rector Major designatus a. 1749, a Clemente Papa XIII, data ei Congregationem regendi simul potestate, . . . Sanctagatensis vel invitus a. 1762 Episcopus consecratus, quattuor post annos scalenses SS Redemptoris Moniales suam civitatem laetus invexit.

Gaudens, Pio Papa VI annuente, ut principio optaverat, Episcopatui sponte cessit an. 1775 et Nuceriam Paganorum statim reversus in S. Michaëlis Archangeli C. (Congregationis) domo, scriptis et virtutibus orbi notissimus, plenus dierum, operum plenior, laboribus ac senio attritus, in Domino obdormivit Kal. Aug. a. 1787. Vixit annos 90, m. X, d. V; Congregationis 54, m. 8, d. 23. Patri optimo Filiae moerentes eodem anno posuerunt ».

L'iscrizione che si legge nella tela di Deliceto è identica, se si eccettui l'accenno alla fondazione del Monastero delle Suore. Anche per Deliceto, l'iscrizione termina: « Patri optimo Filii moerentes eodem anno posuerunt ».

L'iscrizione sull'esemplare di Materdomini non accenna all'anno della esecuzione della tela; ma essa risponde in tutto all'altra di Deliceto. Vi è stata aggiunta la lettera B (Beatus) e l'aureola intorno alla testa.

Dalla pennellata si desume che uno è l'autore di queste tre tele, dipinte nello stesso tempo. Che l'iscrizione, e quindi l'indicazione della data, sia unitaria con la composizione, si rivela dal fatto che la calligrafia dell'iscrizione, come si osserva nell'esemplare di Materdomini, è la stessa delle parole segnate sul libro, il quale fa parte della composizione.

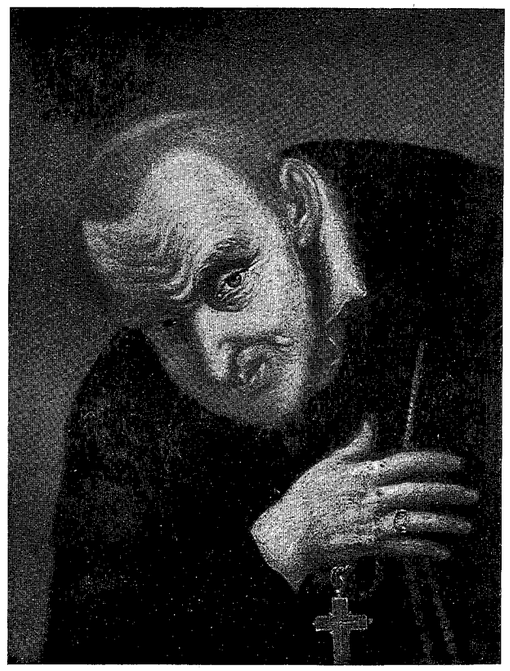


Fig. 80. - Cromolitografia di una copia della *tela di Tropea* (Roma, PP. Redentoristi v. Monterone)

Fig. 81. - S. Alfonso (dal Crosta, Ignoto, fine sec. XVIII; Scala Suore Redentoriste)

RICERCHE SULL'ALTRA TELA DEL CROSTA

Il Tramontano ci ha detto che il Crosta dal suo studio trasse due tele: una è quella di Tropea. Non conosco altri ritratti del 1787, che ci diano la seconda tela del Crosta. Essa verosimilmente presentava S. Alfonso da vescovo. Le Suore Redentoriste di Scala, conservano una tela ovale che dà S. Alfonso da vescovo, ma sembra esser del primo Ottocento, ed è scadente (fig. 81); credo però che provenga non da incisione, ma da tela a carattere di ritratto. Nella testa e nella mano destra il disegno è analogo alla composizione di S. Agata dei Goti; ma la sinistra, anche qui visibile, si raccoglie sotto la mano destra. Il volto è sempre quello dato dal Crosta.

Una tela simile, anche ovale, si conserva nella chiesa dell'Annunziata di Arienzo. Sul telaio si legge: Ang. Mozzillus 1760. Nel 1760 S. Alfonso non era ancora vescovo: fu creato vescovo nel 1762. Evidentemente il telaio nel 1760 portava una tela del Mozzillo; verso il 1800 questa tela fu sostituita con il dipinto di S. Alfonso vescovo.

Un'antica incisione della fine del Settecento riproduce anche questa composizione, ma con più bel disegno, e vi aggiunge sul fondo a destra l'ostensorio col SS. Sacramento. A piè dell'immagine si legge: « Thom. Crosta pinx. Aloja inc. » (fig. 82). Sappiamo che il Crosta non soltanto ha dipinto, ma ha anche tratto dalle sue tele disegni per incisione; in questi casi si legge: « Thom. Crosta pinx. del. - Ang. Testa sculp. » (fig. 131, 133). Poichè nell'incisione coll'ostensorio si legge soltanto: «pinx», si dovrebbe pensare che tale incisione riproduca il semplice disegno della seconda tela del Crosta. Questa è l'ipotesi che a me sembra la più probabile. L'iconografia la conferma.

Fig. 82. - S. Alfonso (dal Crosta, rame del sec. XVIII; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

S. CLEMENTE M. HOFBAUER ED I RITRATTI DI S. ALFONSO

Una preziosa documentazione sulla storia dei ritratti ce la offre il Redentorista S. Clemente M. Hofbauer; per suo merito il ritratto di S. Alfonso dato dal Crosta fu a Vienna e quindi a Varsavia, prima ancora che il santo fondatore morisse, e prima che il Remondini diffondesse per l'Europa l'incisione preposta alla « Theologia Moralis ».

S. Clemente, fatta la professione religiosa ed ordinato sacerdote nel 1785, non ebbe il conforto di poter andare fino a Pagani, per conoscere e domandare la benedizione del Fondatore. Nell'ottobre 1785 ritornò a Vienna.

In data 29 maggio 1786 scriveva al De Paola, domandandogli il ritratto di Alfonso ed anche il ritratto dei padri più eminenti della Congregazione. Ecco la risposta del De Paola, in data 10 giugno 1786: « J'ai reçu votre lettre du 29 mai... Quant au portrait de Mr. Liguori, puisque vous ne l'avez pas, j'ai écrit à Naples et j'aurai soin de vous l'envoyer, avant que le mois de juillet ne soit fini. Je n'ai point d'autres portraits de nos pères, autres que ceux que je vous ai donnés » [74].

Abbiamo qui una conferma inattesa di quanto è stato concluso, in base alla lettera che l'anonimo Redentorista di Pagani mandava al Remondini nel settembre 1786. Infatti dalla lettera del De Paola consta che S. Clemente nell'ottobre 1785, partendo dall'Italia, portò con sè a Vienna i ritratti di alcuni Redentoristi, ma non quello di S. Alfonso. Ciò prova che in quel tempo non si diffondeva alcun ritratto del Fondatore, almeno nell'aspetto in cui presentavasi negli ultimi anni. Di conseguenza il ritratto del Crosta, che appena eseguito si diffuse celermente, non esisteva ancora. Inoltre la domanda di S. Clemente in data 29 maggio 1786 fa pensare che egli non conosceva alcuna incisione del Remondini; questo risponde bene all'altra conclusione stabilita, che cioè il Remondini fece stampare e diffondere la sua incisione soltanto dopo il settembre 1786 e la prepose alla «Theologia Moralis», stampata già da un anno.

Esaminando poi la richiesta di S. Clemente, essa si inquadra molto bene nella cornice dei fatti già esposti. Sappiamo che nel febbraio 1786 fu eseguito il ritratto, che era il più fedele che si avesse e dal quale il Remondini non doveva allontanarsi. La notizia di tale ritratto potè giungere al P. De Paola; questi, o altri da Napoli, ne scrisse a S. Clemente. Così si spiega come il Santo si affretti a domandare il ritratto del Fondatore, e come il De Paola risponda che si rivolgerà ai Redentoristi di Napoli, per averlo e mandarglielo prima della fine di luglio.

Che tale ritratto sia stato veramente mandato, credo che si possa dedurre anche da una lettera del Santo al Giattini, in data 17 aprile 1805, nella quale dice: « Habemus unam (imaginem) Varsaviae, Neapoli pictam » ed aggiunge che è piccola, di poco prezzo e gli era stata inviata dal De Paola. Nota poi che l'immagine non presenta l'ostensorio sul fondo, ma è caratterizzata del rosario che pende dalla mano [75].

Riconosciamo qui l'atteggiamento della tela di Tropea.

UN'EPIGRAFE DEL TRAMONTANO PER I RITRATTI DI S. ALFONSO

Col ritratto che il Crosta dipinse nel 1786 termina la nobile tensione dell'arte nel rendere il volto di S. Alfonso.

Poichè fu il Tramontano che pregò il Crosta per tale lavoro, credo qui di dover dare a lui l'ultima parola. Egli infatti, quasi tentando di ritrarre il santo suo amico e maestro, ci ha lasciato una breve nota epigrafica per i ritratti alfonsiani. E' come una istantanea sul Santo, che si piega sulle umili cose, sugli animali; che parla fraternamente con gli uomini; che teme ed ama Dio, il *caro suo Dio*, filialmente.

Ma, come ogni ritratto, la breve nota del Tramontano non si comprende, se non si pone sul vero fondo; dal quale S. Alfonso, con la sua semplicità estremamente antiretorica, emerge e si stacca.

Il Nunzio della S. Sede a Napoli verso il 1750 lamentava: molti prelati trattano « i sudditi con troppa alterigia, tanto che difficilmente si inducono a dar da sedere, nemmeno ai propri arcidiaconi e prime dignità che sogliono ricevere; e non poco disturbo porta ai Capitoli l'abuso introdotto da dieci anni a questa parte intorno al trattamento che pretendono di « eccellenza », quando che sinora tutti i vescovi han goduto il titolo di « illustrissimo », conforme si è costumato dappertutto e da questa S. Sede è stato sempre detestato il trattamento di « eccellenza » nei prelati » [76].

Di S. Alfonso invece il Tramontano scrive: « Facea sedere ognuno. Esaminando i clerici e confessori, anche li facea sedere.

Non volea l'*eccellenza* ed a chi diceagli toccarle per li suoi nobili natali, tosto rispondea: *Che cavaliere e cavaliere!* Un certo parroco, parlando con Monsignore, gli dava sempre l'*eccellenza*. Finalmente gli disse il nostro Prelato: *Zi' parrocchià, se mi vuoi dare l'Ill.mo, bene; se no chiamami da tu a tu.*

Se a me toccasse fare un motto al suo ritratto, lo prenderei dal libro del S. Giobbe, di cui si dice ch'*erat simplex, rectus ac timens Deum et recedens a malo*. Uomo semplice, candido, senza doppiezza di cuore; mentre ti dicea le cose schiette e nude, senza cornice.

Se accadeva che avesse fatto qualche difetto o sproposito, te lo dicea con una santa semplicità.

Scherzava con cani e gatti, li accarezzava, li dava da mangiare colle proprie mani, anche alla presenza di persone forastieri e di qualche soggezione; di cui restavano edificati, ammirando la sua candidezza e semplicità puerile.

Alcuni suoi studenti da Iliceto gli mandarono due tortorelle. Queste con piacere le ammettea nella sua tavola, facendole passare e ripassare, per raccogliersi le briciole di pane, ricordandosi, come mi disse, che queste si nominano nella Sagra Scrittura. Dopo pranzato, accarezzandole, le dicea: *Jatevènne a' casa vostra* (andatevene a casa vostra).

Sebbene però fusse stato semplice, era anche prudente e santamente malizioso; mentre, quando in diocesi si mettea in mala fede di qualche cosa, non era possibile rimuoverlo più, ricordandosi delle cose di mesi ed anni intieri. Tanto che un certo disse: « *Io questo uomo non so come insertarlo: questo è semplice, questo è malizioso* » [77].

Simplex et rectus et recedens a malo. Ecco S. Alfonso! Come S. Francesco di Assisi, intuiva e quindi amava la bellezza nativa delle cose semplici, i valori primordiali che Dio ha posto nelle cose. Aveva magari sfiducia di ciò che fa l'uomo; aveva fastidio della civiltà complicata; e questo fin da giovane, tanto che ne sbuffava, tornando a casa dopo le « conversazioni » di gala; aveva fastidio della scienza boriosa; della retorica; di ogni narcisismo. Ma degli animali non aveva sospetto, li amava; come amava i fiori, le selve; come amava i bambini, ai quali apriva il suo palazzo, quando le mamme non avevano dove lasciarli, ed andavano in montagna di Arienzo a lavorare.

Questo era S. Alfonso: *Simplex et rectus*, perchè andava con Dio; e con Dio nel cuore appariva sereno e rendeva gli altri sereni.

CAPITOLO IX

UN RITRATTO POSTUMO

IL PITTORE CASTIGLIA E LA SUA OPERA

Il Tannoia ha scritto che, appena morto S. Alfonso, « un celebre pittore si vide da Napoli per ritrarne l'effigie, o spinto da altri o mosso da sè. Volendosi far questo verso le ore diciassette (cioè le nostre tredici) e formarsi la maschera, a stento si potette chiudere la chiesa » [78]. Il biografo ci parla poi della maschera, ma non fa accenno ad alcun ritratto su tela.

Recentemente, facendo alcune ricerche in Arienzo, ho trovato un prezioso documento, che conferma ed integra questa pagina biografica del Tannoia. Il documento è costituito dalla seguente nota, segnata a penna sul telaio di legno di un dipinto ad olio. Il dipinto si trovava con altri quadri vecchi, accantonati alla rinfusa nella sagrestia della chiesa di S. Agostino, chiusa al culto ed annessa al Municipio fin dal secolo scorso. La nota dice: « Io Ferdinando Castiglia, pittore, chiamato in Nocera dal P. D. Salvatore Tramontano per fare il presente B D. Alfonso de' Liguori, nel giorno appresso della sua morte. Dopo le sacre funzioni ed orazioni funebri, avendo avuto il B. cadavere presente, per lo spazio di ore cinque, ne rilevai il ritratto similissimo, come dalla presente copia si vede. L'originale è presso di me, avendone un'altra copia il P. Giattino, Proc.re della causa del d. Beato. Tutti gli altri ritratti che corrono, statue e varii, sono a capriccio, senza verità, quale viene occultata per cause particolari. N.li (Napoli) 27 giugno 1817 ».

Mi fermo qui su quel che la nota ci dice quanto a ritratto; quel che riguarda la polemica iconografica lo vedremo in sede di iconografia.

Ora dunque sappiamo che il benemerito sacerdote D. Salvatore Tramontano, che il Castiglia qui chiama padre, con sollecitudine degna di ogni encomio, tentò di conservare le estreme sembianze del suo santo amico, prima che si dissolvessero in polvere nella tomba.

Il ritratto postumo e la maschera furono dunque eseguiti tra l'una e le sei del pomeriggio del due agosto, mentre il cadavere era disteso sulla bara, nella piccola chiesa di S. Michele, ora sede della Confraternita di S. Alfonso. Per disposizioni liturgiche, il cadavere aveva il capo verso l'altare; di conseguenza la luce delle due grandi finestre della chiesa, che dànno sul chiostro (fig. 83),

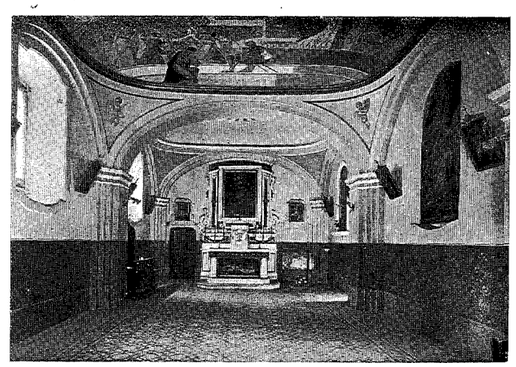


Fig. 83. - Antica chiesa di S. Michele ufficiata da S. Alfonso e dove riposò il suo corpo dal 1787 al 1816 - Pagani

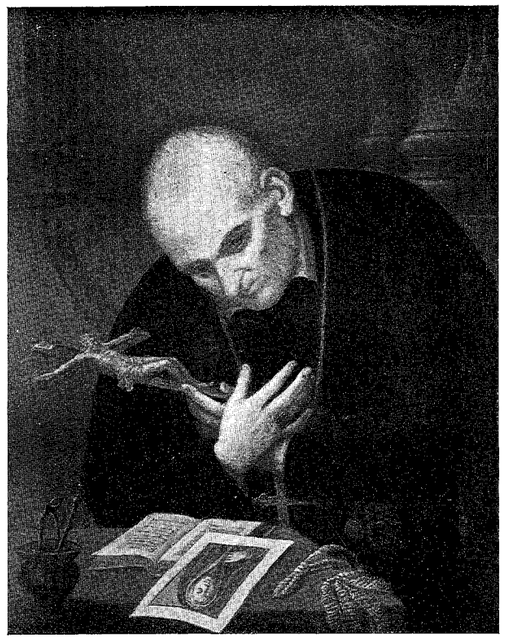


Fig. 84. - CASTIGLIA F. - S. Alfonso (tela del 1817; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

illuminava bene la parte destra del corpo; ma la testa, curva sullo sterno e verso la spalla destra, era illuminata solo nella parte superiore: fronte e regione della sutura coronale. La zona facciale destra doveva quasi affondare negli abiti pontificali, di cui il cadavere era vestito durante le funzioni liturgiche. Il Tannoia ci dice giustamente che, per eseguire la maschera, il cadavere fu prima spogliato dei « sagri arredi »[79].

Dell'opera del Castiglia a noi interessa conoscere ed esaminare l'origine. La tela, che porta la nota da noi letta, è una copia eseguita trenta anni dopo quest'originale. Essa è chiaramente una derivazione, perchè il Santo vi è sviluppato a mezza persona, con le braccia conserte che reggono un crocifisso al petto, oltre una madonnina ed un drappeggio sul fondo (fig. 84). Possediamo noi l'originale? Credo di sì.

Il Sig. Vincenzo Saetta di Marianella conserva una piccola tela rettangolare di cm. 31,7 × 36. Vi è, soltanto lumeggiata, una testa vista di tre quarti, inclinata sul petto, che è appena accennato (fig. 85). Si riconosce subito la testa come è data dalla tela del Castiglia nel 1817. Il dr. Goglia ed il pittore Capone l'hanno esaminata attentamente ed hanno notato una pronunziata discontinuità tra il disegno di tutta la testa e quella degli occhi. Questi sono stati aperti artificiosamente, su di un fondo monocromo che occupava il luogo delle orbite, mentre nel resto il pittore evidentemente ritrae dal vero, con forte aderenza, specialmente nella fronte, ad un disegno osseo ben pronunziato.

Se il pittore ritrae dal vero, noi siamo di fronte all'originale. E la circostanza dell'occhio non visto, ma aperto ingenuamente su di un fondo monocromo, risponde bene al fatto che nel cadavere gli occhi erano coperti dalle palpebre.

Se inoltre si osserva la luce ed il disegno della testa, essi armonizzano perfettamente con la sorgente luminosa nella chiesa e con la posizione del cadavere. Come ho detto, la luce dal chiostro batteva sulla parte superoire della testa; gli occhi, il mento, che affondava tra le vesti nel petto, erano illuminati di scorcio. Sulla tela è appunto ben illuminata la zona della sutura coronale e la zona frontale; il mento è dato di scorcio.

Anche le dimensioni della tela, che è piccola, tanto che su due orli si vede la preparazione; la tecnica pittorica, che disegna lumeggiando: tutto fa pensare che il pittore dipingeva con mezzi di fortuna, in circostanze non ordinarie.

E non è forse inutile notare che la preparazione, ben visibile ai due orli, esclude l'eventuale ipotesi che la tela, come oggi la vediamo, dopo esser stata dipinta, sia stata ricavata, tagliando il dettaglio della testa da composizione più ampia.

Se tutto questo è vero, non è arbitrario pensare che il Tramontano, appena ricevuta la notizia della morte di S. Alfonso, abbia pregato il Castiglia, perchè fosse andato subito da Napoli a Pagani, per eseguire la maschera sul volto del defunto. Il pittore, preso l'occorrente per formare la maschera

e volendo eseguire anche un ritratto, dovendo far presto, a Napoli o a Pagani avrà tagliato da qualche tela già preparata un angolo, e su questo avrà eseguito il ritratto.

Noto infine che l'aureola è aggiunta ed il disegno ovale intorno alla testa dipende dal fatto che la tela, prima su telaio rettangolare riconoscibile ancora nella piegatura ai due lati, fu poi ritagliata (ciò è visibile), e posta sotto cornice ovale. Questa ha influito sull'impasto del colore sottostante, producendo l'impressione di disegno ovale.

VICENDE DEL RITRATTO POSTUMO

Anche la storia di questa piccola tela ne documenta l'antichità ed una particolare non precisata ragione di venerazione. Il Signor Saetta la possiede solo da pochi anni. A lui l'ha donata il parroco Rev. D. Ernesto Contegno, e questi, in cambio di altro dipinto, (fig. 43), l'aveva ricevuta dal Superiore dei Redentoristi di Marianella nel 1926.

Sulle vicende anteriori a tale data il Sacerdote D. Vincenzo Saetta, nato nel 1865, in una dichiarazione del 30 ottobre 1921, parlando della stanza dove era nato S. Alfonso, affermava: « Sempre i miei genitori, informati da persone le quali avevano servito la famiglia Liguori, dicevano che il nostro S. Alfonso era nato nella terza stanza della cappella di famiglia. Io posso con sicurezza e giuramento affermare che la cappella era chiusa da una porta e che, quando vi abitò il cavaliere Francesco Parisi, vi manteneva la lampada. L'altare era di fabbrica; dove ora esiste l'immagine, cioè la presentazione che la madre di S. Alfonso fa a S. Francesco di Girolamo, là esisteva un quadro ovale del Santo, che i padri Adinolfi, Mautone conservarono ed è quello appunto che trovasi nella portineria »[80].

Posso affermare che questo ovale di cui ci parla il Sac. Saetta è quello che oggi possiede il Signor Vincenzo Saetta; ciò mi consta da testimonianze che ho raccolto da persone, le quali hanno seguito il dipinto nei varii passaggi di proprietà. E' vero che la tela è rettangolare, ma ciò non osta, perchè, come ho detto, la cornice che chiudeva e chiude l'immagine, ha la luce anteriore in forma di ovale, sicchè ognuno che guarda la tela in cornice, la vede in tale forma.

Credo che essa non fu posta dai Redentoristi sull'altare della cappella dove aveva celebrato S. Alfonso. Nel 1872-1874, periodo di tempo a cui si riporta il Rev. Saetta, già essa vi era: i Redentoristi vennero a Marianella solo nel 1878[81]. Anzi si ha l'impressione che essi non conobbero l'importanza storica della piccola tela e dello stesso altare, se nel 1881 sostituirono quest'ultimo con altare di legno e la tela con un'altra più grande, che dava S. Alfonso in ginocchio, assorto in preghiera. Nel 1889 su nuovo altare di marmo veniva posto il quadro attuale, che celebra la nascita di S. Alfonso [82] (fig. 86).

Un documento del 1855 già ci parla di « un'effigie di S. Alfonso » sull'antico altare di « fabbrica » [83]. Credo che essa sia appunto la tela di cui ora conosciamo la storia.

Fig. 85. - CASTIGLIA F. - Il volto di S. Alfonso a 24 ore dalla morte (Marianella, presso il Sig. Saetta V.)

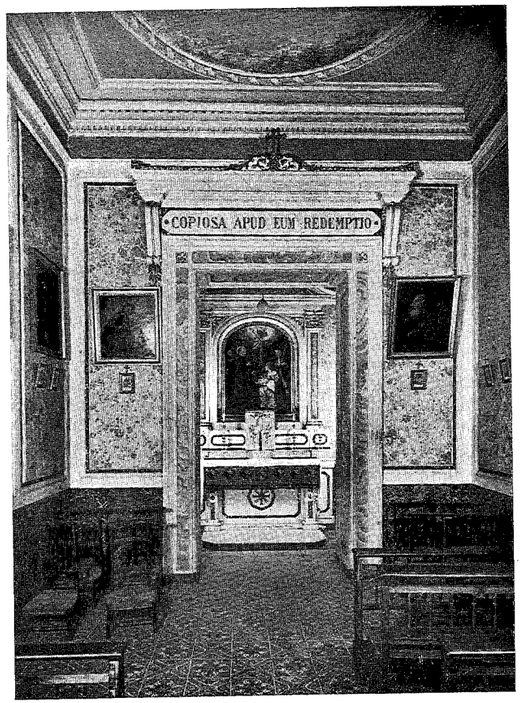


Fig. 86. - Oratorio dei PP. Redentoristi - Marianella (antica stanza del palazzo De Liguoro; in fondo cappellina ove era l'altare sul quale aveva celebrato S. Alfonso)

Come vi sia stata portata non saprei dirlo. Certo il Castiglia credeva che la sua tela fosse l'unica vera depositaria della verità intorno al volto di S. Alfonso. Sappiamo che, appena questi fu dichiarato beato, il nipote D. Giuseppe venne a Marianella, per accompagnare l'ingresso di un busto dello Zio in Parrocchia [84]. Avrà potuto suggerire la collocazione di qualche immagine anche nella « cappella », dove lo Zio aveva celebrato, presso la stanza dove era nato. Il Castiglia, che proprio nel 1817 stendeva la nota polemica da noi letta, ed era riuscito a portar il suo S. Alfonso nella Basilica di S. Pietro, trovò modo di porre il suo originale sull'altare di Marianella.

VALORE DI QUESTO RITRATTO

Il Castiglia nella nota segnata sul telaio protesta dunque che egli aveva dato il vero volto di S. Alfonso, e prova ciò col fatto che per cinque ore aveva ritratto dal cadavere. I contemporanei, se si eccettui il P. Giattini, non condivisero il giudizio. Ed in verità, proprio perchè aveva ritratto da un cadavere, egli ci donò il volto di un cadavere ad occhi spenti, risecchito per la malattia e per la morte. Certo il Castiglia cercò correggere tutto questo; ma allora egli stesso confessò col fatto che da un cadavere non si poteva ritrarre, ma solo ed in parte disegnare una sagoma senz'anima.

Tuttavia ai fini ritrattistici generali il lavoro del Castiglia ha un valore grande, anzi unico, perchè esso corregge ad integra l'altro lavoro, fondamentale sì ma non ben riuscito: la maschera. La tela infatti documenta ora con certezza che la distorsione del naso sulla maschera è dovuta a causa occasionale, ma non era nel Santo. Lo stesso va detto, almeno in parte, per la deviazione del mento verso destra; benchè qui e nelle labbra si debba riconoscere anche la contrazione, avuta in seguito a convulsione negli ultimi giorni. Nella tela è poi ritratta bene l'alta fronte e la zona temporale sinistra, che nella maschera appaiono anche deviate.

Per tutte queste ragioni è stato provvidenziale non soltanto il ritrovamento della copia del 1817, ma anche la nota che il Castiglia segnò a tergo di essa, sul legno. Egli era mosso da calore polemico, ma il tempo, lasciando cadere il calore polemico, ha posto in evidenza il valore di documento, così della nota come del dipinto. E ci è stato quindi possibile riconoscere l'originale ed illuminare un capitolo della storia dell'iconografia, come vedremo. Di questo dobbiamo esser grati al Castiglia, anche se egli fu un po' ingenuo, e per questo soffrì, quasi fosse vittima di congiura del silenzio, « per cause particolari », come egli dice.

CAPITOLO X

TRATTI FISIONOMICI NEI RITRATTI DI *S.* ALFONSO E RILIEVI *SUL* CRANIO E *SULLA* MASCHERA

Nel 1951 il dr. prof. Gastone Lambertini, Direttore dell'Istituto di Anatomia umana normale dell'Università di Napoli, il dr. prof. Carlo Maxia, Direttore dell'Istituto di Antropologia dell'Università di Cagliari, il dr. Gennaro Goglia, Assistente del prof. Lambertini con altri Professori hanno eseguito una ricognizione scientifica dello scheletro di S. Alfonso, conservato e venerato nella Basilica del Santo a Pagani. Della ricognizione il dr. Goglia va preparando una relazione ampia, che sarà presto pubblicata. Per cortese concessione, mi è possibile qui presentare il capitolo che riguarda l'esame comparato del neurocranio, della maschera e di alcuni principali ritratti di S. Alfonso, che sono più legati alla sua iconografia.

UNO SGUARDO ALLA ICONOGRAFIA ALFONSIANA

« La iconografia alfonsiana ha avuto un largo sviluppo attraverso i due secoli che ci separano dalla morte del Santo.

In un largo e approfondito studio il padre Capone dei Redentoristi, ha cercato di mettere ordine nelle molteplici elaborazioni pittoriche del volto alfonsiano, selezionando con acuto esame iconografico e storico quelle immagini sicuramente eseguite durante la vita del Santo da pittori che ebbero occasioni di riprenderlo dal vero, da quelle altre (abbastanza numerose) che sono soltanto derivazioni postume più o meno attendibili.

Dati sicuri si troveranno in questa ampia monografia.

Qui noi vogliamo soltanto controllare, alla luce dei rilievi craniologici e scheletrici, quanto vi è di attendibile e di morfologicamente sicuro nei vari quadri (originali e riproduzioni).

Di ritratti alfonsiani, ripresi sicuramente dal vero, ce ne rimangono sei, dei quali uno risale agli anni della giovinezza, due agli anni della maturità, due agli anni della vecchiaia, l'ultimo è dal cadavere. Questi tre ultimi riproducono il Santo con il capo inflesso, in avanti e verso destra; posizione venuta a determinarsi in seguito della grave malattia osteo-articolare subita dal Santo, tra il 1768 ed il 1769. Essi sono di grande importanza, perchè quasi tutta la postuma iconografia alfonsiana dipende dalla loro forma.

Una delle derivazioni più note è ad esempio la tela del Gagliardi, dalla quale nel 1923 è anche nata la celebre statua dello scultore Aureli (fig. 201, 206).

Allo scopo di meglio chiarire i raffronti che andiamo istituendo, abbiamo voluto riprodurre nella presente monografia:

1) Uno dei due quadri autentici della vecchiaia, il cosidetto ritratto di Marianella (fig. 87).

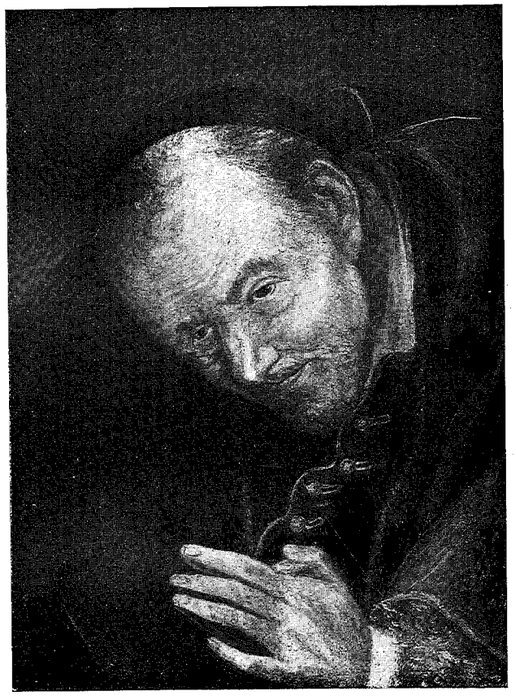


Fig. 87. - S. Alfonso nel 1774-1775 (*ritratto di Marianella*)

fronto, perchè a questa immagine è oggi, quasi esclusivamente, ancorata la iconografia che potremmo definire ufficiale. Perciò noi la esamineremo così come è nota al popolo in una copia del Burkhardt, benchè il padre Capone dimostri che questo copista alteri l'originale (fig. 201, 204).

Il ritratto del Gagliardi è soltanto una indiretta derivazione dal quadro di Marianella, in quanto quest'ultimo è stato riconosciuto soltanto di recente dal padre Capone. Il Gagliardi ebbe a modello una riproduzione del ritratto di Marianella, conservata nella casa redentorista di S. Angelo a Cupolo e nota con il nome di tela di Benevento. Che questa tela derivi dal ritratto di Marianella, pare cosa certa, benchè alcune differenze, per es. i due solchi mento-genieni profondamente incurvati, facciano pensare alla presenza di altri modelli, non escluso forse il ritratto di Pagani.

2) Il ritratto della cosidetta tela di Benevento (fig. 88), che la critica fa derivare dal quadro di Marianella.

3) La immagine dipinta dal Gagliardi, che ebbe a modello la tela di Benevento (fig. 89).

4) Un ritratto conservato a Pagani, che risale all'epoca della maturità; quest'ultimo fu eseguito prima che il morbo gli incurvasse la cervice (fig. 90).

Delle immagini riportate sono quindi originali: il ritratto di Marianella, che si fa risalire al 1774-1775; epoca in cui il Santo contava 78 o 79 anni; il ritratto di Pagani che presumibilmente fu eseguito intorno ai 70 anni; e cioè da quache anno a qualche mese prima del fatale morbo del 1768.

La tela del Gagliardi, filiazione, attraverso la tela di Benevento, del ritratto di Marianella, è stata da noi presa a termine di con-

Fig. 88. - S. Alfonso (*tela di Benevento*)

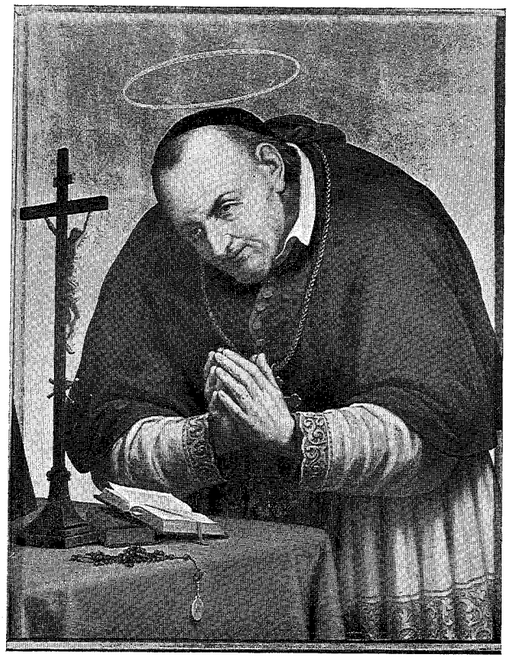


Fig. 89. - S. Alfonso (copia dal Gagliardi con alterazioni di H. Burkhardt, 1905; Roma, PP. Redentoristi v. Merulana)

ca di rivelazione piena della sua santità coincise con il tempo in cui il male ne alterò l'aspetto fisico.

LA FORMA DEL CRANIO DI S. ALFONSO ED I RITRATTI

Ogni scienza, si sa, presuppone un metodo ed ogni metodo tende verso l'esattezza del numero. Nei raffronti che andiamo instaurando tra talune parti scheletriche del Santo e le immagini ritratte dai vari pittori, noi non possiamo fare uso di una metodica stringata e severa, nè possiamo stabilire rapporti esprimibili numericamente.

I dati che stiamo per esporre ci sono derivati soltanto dalla osservazione critica di quanto (forme ossee e quadri), abbiamo potuto visivamente mettere a confronto.

Iniziamo con quei raffronti che si possono

Come possiamo spiegarci l'orientamento dell'attuale e della passata iconografia verso immagini del Santo, che lo mostrano torto dal male e che d'altro canto non sono sempre fedeli testimonianze del vero suo volto? Perchè la immagine di Pagani, più attendibile (e da noi trovata più esatta nei confronti istituiti con la forma del cranio), è stata completamente negletta?

A tali domande risponde esaurientemente il padre Capone nel suo approfondito studio. Noi facciamo soltanto notare che la predilezione, mostrata sia dagli artisti che dai fedeli, per il tipo iconografico che mostra il Santo con la cervice inflessa sul torace, nasce dal fatto che è sempre l'ultimo sembiante quello che più vivo rimane nell'animo dei posteri.

D'altro canto più chiara alla mente dei fedeli è sempre la immagine che ritrae il Santo, così come era nell'epoca in cui il popolo veniva prendendo coscienza della sua grandezza. Ora nel caso di Alfonso l'epo-

Fig. 90. - S. Alfonso nel 1766-1768 (*ritratto di Pagani*)

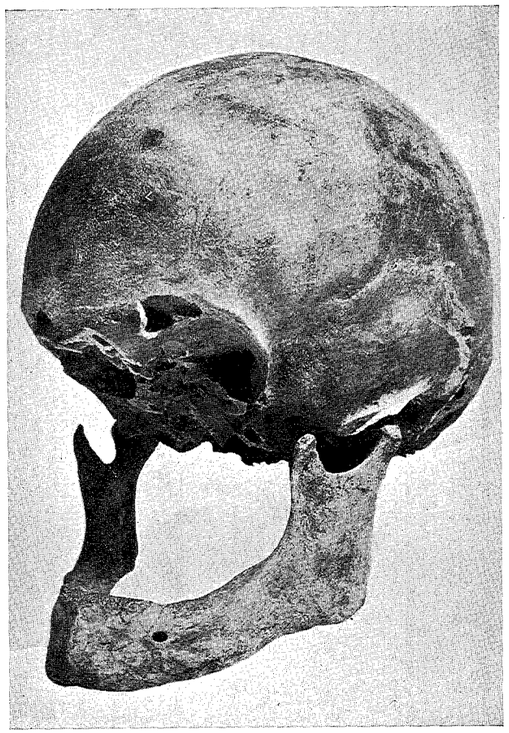


Fig. 91. - Neurocranio e mandibola di S. Alfonso (Pagani, Basilica di S. Alfonso)

trarre dalla forma del cranio e particolarmente dalla fronte e dalle tempie.

Non ci è possibile stabilire paralleli con la forma delle ossa del massiccio facciale, essendo questo mancante (fig. 91). Abbiamo tuttavia cercato di sopperire a tale deficienza con la maschera del Santo, eseguita 24 ore dopo la sua morte. Delle ossa craniche nel nostro confronto abbiamo tenuto particolarmente di vista il frontale, come quello meglio evidente nella sua forma in tutta la ritrattistica.

Tale osso frontale, come abbiamo già accennato nella parte descrittiva, è antropologicamente del tipo evoluto; la sua squama cioè volge verso l'alto ed inclina poi modicamente verso indietro, senza formare angolo con il segmento più basso corrispondente alla fronte. La squama si allarga equamente nei due lati e non presenta dissimmetrie; non si notano bozze frontali. Interessante è invece, per i confronti che andiamo stabilendo, una pronunciata bozza unica, mediana, che si solleva al centro della squama, tra la fronte (due cm. circa al di sopra della radice del naso), e la sutura coronale. Il limite inferiore di tale bozza, abbastanza evidente, è costituito da una depressione semilunare con il lato concavo rivolto verso l'alto. Le estremità della depressione sui lati tendono verso la sutura coronale; ma al livello di questa sconfinano in una superficie ossea regolarmente spianata.

Questo particolare aspetto del frontale, mentre risulta ben tratteggiato nel ritratto di Pagani (fig. 90), è delineato scarsamente nel quadro di Marianella (fig. 87) e nel ritratto della tela di Benevento (fig. 88). In questa ultima d'altronde un maggior vigore di luce lascia apparire un certo rilievo frontale mediano, che più lo avvicina alla realtà.

Nel rifacimento del Gagliardi (fig. 89) la fronte del Santo acquista caratteristiche completalente nuove, che allontanano il volto non solo da quello reale del Santo, ma anche da quello dipinto nel ritratto di Benevento, che il pittore ebbe a modello. Nel ritratto del Gagliardi si nota infatti un infedele allargamento della parte inferiore della squama, con accenno a bozze frontali bilaterali. Una sì fatta costruzione pittorica conferisce al volto alfonsiano una forma triangolare, con base al neurocranio ed apice al mento, forma che tale volto assolutamente non aveva. Il Gagliardi fu forse inconsciamente portato a dilatare le dimensioni della fronte, quasi a giustificare plasticamente la alta spiritualità e la immensa cultura del Santo. Vi è sempre infatti nell'artista, che non si argomenta molto di elementi biologici, la tendenza a voler far corrispondere ad una grande spiritualità un proporzionale volume dell'encefalo e della teca cranica. Oltre a queste eventuali ragioni di indole intellettualistica, altre ve ne sono di indole tecnica, che esamineremo meglio tra poco.

Termini morfologici di confronto si possono ricavare ancora dallo studio di quel tratto di superficie esocranica corrispondente alla fossa temporale. Tale superficie ossea, come si sa, è fatta in avanti dal frontale, indietro dalla squama del temporale, in alto dallo estremo segmento inferiore del parietale, in mezzo ed in basso dalla grande ala dello sfenoide. Il limite alto di tale fossa è rappresentato dalla linea temporale inferiore; tale linea, originatasi in avanti a lato del processo malare del frontale, si porta in alto e indietro, e svolgendo un arco di cerchio a concavità inferiore, raggiunge la mastoide.

Il primo tratto di questa linea, quello scolpito sulla superficie esterna della squama frontale, delimita di solito in maniera ben netta la porzione di squama appartenente alla fossa, da quella che guarda in avanti ed è di pertinenza della fronte. Tale linea, rilevabile di solito nel vivente, pur se ricoperta dai tessuti molli, non esiste affatto nel cranio di cui trattiamo: la faccia anteriore della squama trapassa cioè insensibilmente e senza un qualsiasi limite in quella laterale di pertinenza della fossa temporale.

Nel punto di trapasso tra le due superfici, spostata verso la fossa, si nota bene una sporgenza ovoidale, che sconfina verso l'alto e indietro, interessando anche per breve tratto l'estremo antero-inferiore del parietale. Tale bozza riveste una notevole importanza, come tratto di riferimento per il controllo della ritrattistica, quando si pensi che al suo posto esiste di norma una superficie depressa, nettamente delimitata in avanti dalla linea temporale.

Il confronto con i due ritratti originali di Pagani e di Marianella, con la tela di Benevento e con la derivazione del Gagliardi, ancora una volta depone per una maggiore fedeltà del ritratto conservato in Pagani, perchè in quest'ultimo si nota nettamente nella area pittorica corrispondente alla fossa temporale il caratteristico comportamento descritto.

Nella tela di Marianella la regione di trapasso tra la fronte e la tempia sinistra è inondata da un fascio di luce diffusa, che appiattisce le forme e cancella le plastiche ossee e cutanee. Tuttavia la fedeltà diametrica è conservata e non si notano evidenti sproporzioni tra la fronte dipinta in quest'icona e la stessa regione del cranio. Le stesse osservazioni possono farsi per la tela di Benevento, la quale d'altronde dipende da un'antica stampa, ricopiata dal ritratto di Marianella.

Il Gagliardi interpreta molto liberamente l'originale al quale si ispira. Il piano frontale come già abbiamo fatto notare, è troppo ampio, troppo dilatato; la regione temporo-frontale è spianata dalla luce diffusa. Si tratta evidentemente di difetti che si devono oltre alle considerazioni intellettualistiche già esposte, anche alle incertezze pittoriche rilevabili negli originali.

CARATTERISTICHE MORFOLOGICHE DELLA MASCHERA E RITRATTI ORIGINALI

Come fu accennato non possediamo nessun osso del massiccio facciale che possa permetterci il confronto con le plastiche del

Fig. 92. - Maschera di S. Alfonso.

volto, così come sono disegnate nei quadri. Ci rimane però la maschera che, ad onta riproduca un volto già risecco, perchè in preda a processo di disidratazione post-mortale, può suggerirci utili dati di comparazione.

Descriviamo qui le caratteristiche morfologiche della maschera: passeremo poi partitamente all'esame dei ritratti (fig. 92).

La fronte, per lo scarsissimo sottocutaneo e per la stretta aderenza della cute all'osso, riproduce fedelmente la forma della squama del frontale. Così, a due centimetri dalla radice del naso si nota la depressione semilunare già descritta, che limita in basso la bozza frontale mediana. La cute della fronte è spianata e senza rughe.

Le arcate sopraciliari si rivelano vigorosamente scolpite al di sopra degli occhi richiusi ed infossati dentro le orbite. Sotto gli occhi le palpebre inferiori trapassano in due borse cutanee, il cui orlo inferiore è abbastanza rilevato; non si notano rughe agli angoli esterni degli occhi. Le palpebre superiori, abbassate, nascondono gli occhi, sui quali d'altronde niente si sarebbe potuto dire, trattandosi di organi molto ricchi di liquido e quindi soggetti a disidratarsi e a risecchirsi con la morte.

Gli zigomi, abbastanza sporgenti, si continuano indietro nel forte rilievo del ponte zigomatico. Più in basso si nota bene inciso il solco naso-labio-genieno. A sinistra vi è un accenno a due solchi mento-genieni; il primo di questi solchi, situato più in alto e più lateralmente, rappresenta la continuazione del solco labio-genieno; il secondo più basso e più mediale, parte dalla commettitura labiale e scende, obliquando in basso ed in fuori. Questi due ultimi solchi sono sulla maschera appena accennati; tuttavia nel vivo dovettero essere abbastanza scolpiti, come tutta la ritrattistica testimonia.

La ragione dello spianamento della cute in tale regione va ricercata nel fatto che la mandibola, per la perdita di tono dei muscoli masticatori, era ricaduta per gravità in basso, stirando la cute periorale.

Il labbro superiore è abbastanza alto; bene scolpito è il filtro. Il labbro inferiore sporge in fuori e ricade leggermente in basso e a destra, mettendo allo scoperto buona parte del prolabio. Nel labbro superiore il prolabio è volto in dietro e non è quindi visibile. Tale atteggiamento delle labbra dovvette essere in vita consueto al Santo, perchè ricorre, più o meno bene accennato, nella gran parte dei ritratti originali.

Al centro del volto si staglia abbastanza prominente la piramide nasale, dal profilo leggermente aquilino; il lobulo e le pinne nasali sono normalmente modellate e non presentano particolarità che siano degne di nota (fig. 93).

I dati su esposti, ad onta si riferiscano ad una realtà sfigurata dal marasma senile e dalla morte, possono esserci di grande utilità nel controllo dei varii ritratti.

Seguiamo in questo controllo lo stesso ordine tenuto nella descrizione della maschera.

Sia nei due ritratti originali, tela di Marianella (fig. 87) e ritratto di Pagani (fig. 90), che nella tela di Benevento (fig. 88) e nella derivazione del Gagliardi (fig. 89), la cute della fronte è liscia e priva di rughe apprezzabili. Nel ritratto di Marianella e nella tela di Benevento si nota solo un lievisimo accenno a rughe trasversali, che sono limitate al tratto medio della depressione semilunare (del frontale).

Nella tela del Gagliardi queste leggere increspature frontali assumono un rilievo più preciso. Il ritratto di Pagani è assolutamente privo di rughe, come la maschera. Effettivamente la fronte alfonsiana dovette apparire spianata, sino agli ultimi anni della sua vita terrena.

Per vero a tale aspetto della cute frontale fa eccezione il ritratto del Crosta, come ci è noto da incisioni originali (fig. 133), derivazioni su tela (fig. 79), su stampe (fig. 146, 168). Tale ritratto eseguito qualche anno prima della morte, presenta delle profonde rughe, che solcano trasversalmente la fronte, conferendo al volto un aspetto di estrema decadenza senile. Noi facciamo le nostre riserve su tale particolare; e ciò sia sulla base degli altri quadri, mostranti sempre una cute frontale spianata, sia per l'aspetto della maschera, la quale, come abbiamo detto, non mostra rughe sulla fronte[85].

Se volessimo dare una spiegazione spiritualistica a tale aspetto della fronte, dovremmo forse riferirci alla grande, intima serenità che pervase sempre la vita e le opere di S. Alfonso; serenità che non gli venne meno, anche nei momenti più tristi della sua vita travagliatissima. E' vero che il risecchimento cutaneo degli anni della vecchiaia e la perdita del normale tono biologico porta nella maggior parte dei casi alla produzione di grinze cutanee; ma è altrettanto vero che tali grinze si stabiliscono più facilmente in quegli individui nei quali è sempre vivo l'intimo travaglio.

Il Cardinale Mercier affermava che dopo i trenta anni ognuno è responsabile della propria fisionomia, volendo con ciò sottolineare la grande importanza che ha nel fissare i tratti fisionomici la individuale spiritualità.

Le arcate sopracciliari hanno una scarsa plasticità nel quadro di Marianella come nella tela di Benevento e nel ritratto del Gagliardi; decisamente scolpite appaiono invece nel ritratto di Pagani, ove ancora una volta troviamo una maggiore aderenza con le forme della maschera.

Similmente perfetta rispondenza tra la maschera e il dipinto di Pagani si può notare nel disegno delle palpebre e nei rapporti tra cavità orbitaria e bulbo oculare. La zona pittorica dell'occhio nel quadro del Gagliardi ha forme troppo limpide, troppo sfumate, prive di quella incisività quasi drammatica dell'occhio del Santo.

Il Gagliardi, che non eseguì il suo quadro dal vero, si lasciò prendere forse la mano dall'intimo desiderio di conferire all'occhio del Santo un'espressione di serafica levità: cancellò quindi i solchi troppo profondi, attenuò i rilievi e sfumò il tutto in una trasparenza innaturale di forme e di colori. Negli altri due quadri le linee della regione oculare sono appena abbozzate e quindi poco definite nella loro configurazione morfologica.

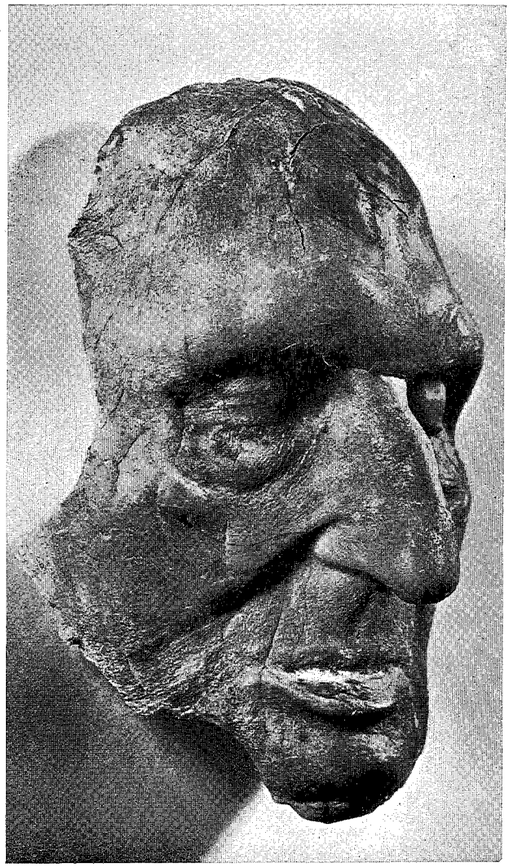


Fig. 93. - Maschera di S. Alfonso

Fedele alle linee della maschera è anche nel ritratto di Pagani il profilo del ponte zigomatico e dei pomelli; un vigoroso gioco di luci dà a questa regione del volto una plasticità ed un rilievo che mancano nel ritratto di Marianella. In quest'ultimo ritratto la luce diffusa sfuma le forme di questa regione, nella quale tuttavia è conservata una certa fedeltà anatomica. Un certo rilievo del ponte si nota nel ritratto beneventano per un più efficace gioco di luci.

Il ritratto del Gagliardi in questa regione pittorica, pur mantenendosi fedele all'originale da cui deriva, ingentilisce molto la rudezza della cute, vizza per la vecchiaia. Ne

risulta un pomello liscio ed in perfette condizioni di tono e di colore; per riferirci a termini di pura anatomia, sotto la cute del pomello si indovinerebbe un discreto pannicolo adiposo.

Il solco naso-labio-genieno appare profondo nel volto della tela di Benevento e nel ritratto di Pagani. Non molto evidente è questo solco nella tela di Marianella. Nel ritratto del Gagliardi esso è appena accennato. I due solchi mento-genieni sono notevolmente incisi nel volto della tela di Benevento e nel ritratto di Pagani; non si notano nel ritratto di Marianella, ove tali incisure cutanee sono mascherate dai peli della barba. Al solito nel ritratto del Gagliardi questi due solchi appaiono poco profondi.

L'atteggiamento delle labbra si avvicina a quello descritto per la maschera solo nel ritratto di Pagani e nella tela di Benevento. La tela del Gagliardi mostra un labbro superiore meno alto e con la mucosa del prolabio ben visibile.

Il naso appare grossolanamente abbozzato nel ritratto di Marianella; nella tela di Benevento il lobulo sporge in basso a mo' di grossa goccia; tale forma del lobulo è riportata nel ritratto del Gagliardi. Una maggior rispondenza delle linee del naso si nota nel ritratto di Pagani; qui il lobulo mostra un profilo molto vicino a quello della maschera.

CONCLUSIONI

Cosa ci suggerisce il dettagliato controllo dei quattro ritratti alfonsiani da noi presi in considerazone?

Riassumiamo nei seguenti punti le nostre conclusioni:

1) La tela di Pagani, almeno per ciò che concerne il volto, fu certamente eseguita da un artista che ebbe a modello direttamente il Santo. Il disegno è accuratissimo; il gioco delle ombre e delle luci è efficace. Il controllo accurato da noi condotto ha mostrato sempre una stretta rispondenza fra tratti fisionomici e forma delle corrispondenti regioni anatomiche.

2) La tela di Marianella è soltanto un abbozzo, eseguito tuttavia da un buon artista padrone della tecnica. Le linee ed i rilievi del volto appaiono poco decisi, perchè sfumati da una luce diffusa, che dà scarso risalto alle forme. La espressività del volto è notevole; invero soltanto chi riprendesse un tale abbozzo dal vero avrebbe potuto raggiungere simile risultato espressivo. E se anche non vi fossero altre ragioni a farci credere nell'autenticità del ritratto, questa basterebbe.

3) La tela di Benevento dipende dalla tela di Marianella; ma, ripeto, il pittore dovette aver conosciuto il Santo o almeno qualche altro ritratto originale: vi sono delle correzioni al quadro di Marianella che perfezionano le aree pittoriche ove sono apportate, nel senso di renderle più rassomiglianti.

4) Il ritratto del Gagliardi, che oggi purtroppo domina l'orientamento iconografico, è così lontano dall'originale, che credo di alfonsiano non abbia più che la curva cervicale. Anche questa d'altronde appare mascherata dall'atteggiamento curvo di preghiera e di raccoglimento. (Il crocifisso e il tavolo sono disposti in un piano molto basso, quasi a giustificare la leggera inflessione del capo). La cute del volto dipinto dal Gagliardi è levigatissima e ben tesa da un florido sottocutaneo. Il Gagliardi ha innegabilmente eseguito un *bel* quadro. Quel bel quadro non è però il ritratto di S. Alfonso ».

Fin qui il dr. Goglia. Noi non possiamo non fare nostre le sue conclusioni, le quali confermano in pieno l'autenticità del ritratto di Pagani e la non autenticità della iconografia corrente.

E crediamo di poter ora concludere la nostra investigazione sull'autenticità dei ritratti di S. Alfonso dal momento che critica storica, critica scientifica e critica di arte convengono perfettamente su questo punto.

CAPITOLO XI

CLASSIFICAZIONE DEI RITRATTI

DIVISIONE DEI RITRATTI IN CINQUE TIPI

Dalla descrizione ed analisi dei singoli ritratti appare con evidenza che spesso si tentò di ritrarre Alfonso mentre era in vita. Durante le ricerche ho avuto la netta sensazione che il primo Ottocento in Italia era dominato dalla presenza dell'immagine di Alfonso, la quale si riproduceva e moltiplicava in molte chiese e famiglie private. La storia della iconografia alfonsiana ci documenterà che tale presenza si estendeva a gran parte dell'Europa.

Penso che questa era una forma in cui si esprimeva la riconoscenza della Pietà cattolica, la quale nel nome di Alfonso si liberava dall'insidia giansenista e si nutriva, e poi fino a noi si è nutrita, del pane schiettamente evangelico ed umano, che il Santo le donava con le sue Opere.

Da questo moltiplicarsi di ritratti in varie riproduzioni nacquero delle diversità, che talora disorientano. Credo perciò esser necessario classificare i ritratti originali in varii tipi; tale classificazione ci farà più facilmente riconoscere le evoluzioni e le involuzioni della iconografia.

I ritratti principali si possono ridurre a cinque tipi.

TIPO A

Esso è costituito dal ritratto della giovinezza (fig. 20). Ha avuto finora due riproduzioni.

La prima riproduzione è quella conservata nella casa dei Redentoristi di Marianella (fig. 40).

La seconda riproduzione si trova nella casa dei Redentoristi di Napoli (fig. 41). Questa è più antica della precedente, benchè sia anch'essa dell'Ottocento. Ci dà la sola testa, sviluppata verso un'età poco meno giovanile che nell'originale.

TIPO B

E' costituito dal ritratto del 1735 (fig. 21) Anche di questo si conoscono per ora due riproduzioni: una del 1787 (fig. 45), l'altra intorno alla metà dell'Ottocento (fig. 46).

TIPO C

E' costituito dal ritratto di Pagani (fig. 22). Come sappiamo, le riproduzioni sono numerose e molto antiche: qui basta ricordarle. Oltre le copie di Frosinone (fig. 55), di Pagani (fig. 56) e di Agrigento, abbiamo la variazione di Pagani, nel dipinto in cui Alfonso consegna le Regole della Congregazione ai suoi primi compagni (fig. 59); la variazione di Ciorani (fig. 58) e l'altra di Capodrise (Caserta). Importante la derivazione iconografica di Napoli (fig. 60). E' anche da ricordare un'altra copia di Napoli, che però è un po' misera e ci dà la sola testa.

Con questo tipo classifico anche la tela della Famiglia de' Liguoro (fig. 53) e le copie di Frasso Telesino e di Arienzo.

TIPO D

Classifico come tipo « D » il ritratto di Marianella (fig. 24). Credo che sia il tipo più importante dopo il tipo « C ». Esso appare capostipite di due famiglie di ritratti ed incisioni ben distinte. Una di esse degenera attraverso l'incisione remondiniana (fig. 68) e la tela di Benevento (fig. 72) e giunge fino alla variazione del Gagliardi (fig. 70), la quale domina la iconografia corrente. L'altra è rappresentata da un'antica tela di cui parleremo in sede di iconografia (fig. 138).

TIPO E

E' il volto datoci dallo studio del Crosta (fig. 25). Per le molte variazioni, il tipo «E» è il meno omogeneo; dominò l'Ottocento ed è anche oggi largamente diffuso con le variazioni del Windhausen (fig. 197) e del Burckhardt (fig. 198).

In sede iconografica distingueremo ulteriormente questo tipo.

Non credo di dover classificare qui l'opera del Castiglia (fig. 26): essa non ha valore espressivo di vero ritratto: è piuttosto una maschera, non formata ma dipinta. Ciò non significa negarne il grande valore documentativo.

GERARCHIA NEL VALORE DEI VARI TIPI

Se dalla classificazione in tipi, fatta con criteri di derivazione, si voglia ora passare ad una classificazione gerarchica, secondo il valore espressivo e documentativo dell'aspetto di S. Alfonso prima della malattia del 1768, il primo posto va attribuito al ritratto di Pagani: è la conclusione naturale di quanto si è detto finora. Restano però le riserve fatte sulla discontinuità anatomica del volto e sugli spunti *di maniera*, che cercano di superare tale discontinuità.

Il secondo posto spetta al ritratto di Marianella. E ciò non per l'arte o per la fedeltà al soggetto come ritratto interiore, perchè in questo campo esso può sembrare superiore al ritratto di Pagani. Ma il momento che esso rende, è episodico, mentre il ritratto di Pagani rende con maggiore universalità la personalità di Alfonso; perciò quest'ultimo è preferibile. Del resto anche anatomicamente i due ritratti si integrano, sicchè non si può ricomporre fedelmente il ritratto di Pagani, senza leggere quello di Marianella.

Nell'ordine decrescente dei valori, qui bisogna porre il ritratto del Crosta, come è molto felicemente espresso nello studio dal vivo. Gli arbitrii iconografici hanno creato una cattiva luce intorno a questo tipo. Ma bisogna riconoscere che dà il vero volto di S. Alfonso, così come ce lo presenta il Tannoia: « Anche vecchio e decrepito, grazioso egli era e di comune compiacimento ».

Abbiamo poi il ritratto del 1735, che, per il valore di ritratto, è certo inferiore a quello del Crosta; ma come documentazione di una età che ci è particolarmente cara, esso è di grande importanza. Quest'importanza aumenta, perchè esso può guidare chi voglia correggere la discontinuità del ritratto di Pagani e, quel che più interessa, convalida sostanzialmente la sagoma del ritratto giovanile di S. Alfonso.

Quest'ultimo ha molto valore per l'età che ci dà e per la linea generale del volto e forse anche della persona, che vi è indicata per reminiscenza. Il volto interiore non sembra reso; forse vi è qualche elemento, specialmente nella regione degli occhi, ma è cristallizzato. Comunque esso è un ottimo punto di partenza per chi voglia intuire il volto del Santo nella piena giovinezza, che il Mazzini ci ha rivelato « di bello aspetto, serio e gentile ».

CAPITOLO XII

ICONOGRAFIA MARIANA NEI RITRATTI DI *S.* ALFONSO

SIGNIFICATO DELL'ICONOGRAFIA MARIANA NEI RITRATTI DI S. ALFONSO

Il ritratto di Pagani, sul fondo in alto, ha una madonnina (fig. 22). Questo particolare si trova anche nella tela di Benevento, nel ritratto del Castiglia e quasi in tutta l'iconografia di S. Alfonso nell'Ottocento. Si direbbe che ritrattisti ed iconografi abbiano voluto uniformarsi ad un costante suo desiderio: egli, dovunque si trovasse, o predicando o studiando, soleva dire: « Voglio la Signora mia vicina » [86].

E la presenza della Madonna sui suoi ritratti è anche una rievocazione della maternità di Lei, che più volte si lasciò vedere da Alfonso e ne illuminò il volto [87]

Ma l'immagine di Maria non è solo un richiamo di pietà filiale e di sollecitudine materna. Le investigazioni eseguite mi hanno rivelato la profondità di un aspetto dell'anima alfonsiana, che è conosciuto, ma non molto: la preghiera, la contemplazione, specialmente dinanzi alla maternità ed alla bellezza di Maria, diventava in lui ispirazione di arte, e quindi ansia espressiva in cerca del canto, del suono, della luce, della parola rivelatrice.

Questo è umanesimo; l'umanesimo della Incarnazione; onde in Alfonso la preghiera si faceva arte e l'arte di nuovo si trasfigurarava in preghiera, in contemplazione più profonda.

E' questa la luce del volto interiore del Santo che ci si rivela dalla storia della madonnina sui suoi ritratti. E' bene seguirla. Tanto più che questo mio studio, benchè povera cosa, è stato portato a termine solo pensando di fare cosa grata a Lei; e perciò la prima pagina si apre col suo nome: il nome « del bel fior che sempre invoco, e mane e sera ».

Fig. 94. - Maria SS. Addolorata (tela venerata da S. Alfonso nella sua camera; Pagani, PP. Redentoristi)

VALORI SPIRITUALI NELLA SCELTA DELLE IMMAGINI DELLA MADONNA

Il Tannoia ci ha detto a principio del nostro studio: « Alfonso, vivendo tra di noi, ancorchè vecchio, non lasciava di abbozzare, secondo veniva animato dalla propria divozione, delle varie immagini, specialmente di Gesù, o bambino o crocifisso, e delle tante in onore di Maria SS., che a beneficio comune non mancò di incidere in varii rami »[88].

Non diremo che S. Alfonso sia stato un pittore vero e proprio, specialmente quando, lasciata Napoli, si diede alla salvezza delle anime più abbandonate ed ebbe poche ore da dedicare alle arti belle. Però sulle sue possibilità artistiche possediamo un documento ottimo: il suo crocifisso, dipinto da giovane avvocato nel 1719 (fig. 3). Se egli ha dipinto un crocifisso così forte e realistico, quasi crudamente veristico, poteva anche in qualche modo rendere quello che era il suo più alto ideale dopo Dio: Maria.

Nel 1775, lasciato il governo della diocesi di S. Agata dei Goti, egli si ritirò a Pagani ed abitò due stanze nel piano superiore della casa redentorista. « In una che destinò per oratorio, così scrive il Tannoia, vedevasi su l'altare il gran crocifisso, che ricevuto avea in dono dal P. D. Francesco Longobardi, (fig. 18-a) ed ai piedi di quello una bellissima immagine di Maria Santissima con a fianco la divina Pastora ed un'altra di Maria Santissima con lo Spirito Santo in petto »[89].

In un testamento del 20 ottobre 1775 il Santo lascia ai suoi nipoti, oltre alcuni libri, un « quatro intitolato la divina Pastora ed un altro quatro, sistente a' piedi del crocefisso sopra l'altare, di Maria SS. senza Bambino »[90].

Aveva poi nella camera da letto l'immagine dell'Addolorata, oggi restaurata dal dr. Federici (fig. 94); e sul tavolo da studio la Madonna del Buon Consiglio, dipinta su tela di cm. 35 × 47, che ancora oggi si conserva, ed ha questa nota a tergo: « La Maddonna (sic) del Buon Consiglio. Maggio, li 30 del 1753. Kampmayr » (fig. 18-a, 18-b).

Nella spiritualità mariana di S. Alfonso queste due tele preferite sottolineano la concezione di Maria quale Corredentrice e quale Maestra di verità. Qui non parlo di queste due ultime immagini, ma solo delle prime tre.

Poichè in questo campo abbiamo poca documentazione, bisogna procedere spesso per congetture. Ad esse non intendo attribuire altro valore, se non di indicazioni più o meno probabili, o anche soltanto verosimili, per ulteriori ricerche.

LA MADONNA DELLO SPIRITO SANTO

Nel 1762 S. Alfonso era consacrato vescovo di S. Agata de' Goti. Dopo una prima visita alla diocesi, ritornava a Pagani, dove lo troviamo nell'agosto 1763. Forse rientrando in sede, portava con sè due quadri della Madonna. Certo nell'ottobre 1763 egli firmava la seguente dichiarazione: « Colla presente dichiaro io qui sottoscritto D. Alfonzo di Liguoro, vescovo di S. Agata de' Goti, come il crocifisso grande e li due quadri dipinti sopra tele, con cornici indorate ed intagliate, uno rappresentante la divina Pastora, alto palmi tre e grande due e mezzo, e l'altro alto circa palmi due e grande circa un palmo e mezzo, rappresentante la Madonna SS.ma che nel petto tiene dipinto lo Spirito Santo, sono della mia Congregazione del SS.mo Redentore: onde etc... Arienzo, li 7 ottobre 1763. Alf. M. vesc. di S. Agata »[91].

Le Suore Redentoriste di S. Agata de' Goti conservano un'incisione stampata dalla Casa litografica Mastracchio prima del 1839 (fig. 95). E' di cm. 26,5 × 20. Essa ci dà una bella immagine di Maria: la destra solleva con grazia il lembo del suo manto, mentre la sinistra si apre come per meraviglia e così appare visibile una colomba sul petto. La testa si volge in alto, un po' a sinistra, evidentemente verso l'Angelo che Le annunzia l'incarnazione del Verbo: è il momento in cui pronunzia il suo «Fiat», e lo Spirito Santo discende in Lei e la rende Madre del Verbo incarnato. A piè dell'immagine è scritto: «Concepit de Spiritu Sancto».

Fig. 95. - Madonna dello Spirito Santo (immagine disegnata da S. Alfonso e dipinta dal suo amico Fr. De Mura - da una stampa conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti)

Fig. 96. - Gesù agonizzante nell'orto (piccola statua in legno venerata da S. Alfonso (Ciorani, PP. Redentoristi)

Sotto queste ultime parole, a caratteri più piccoli, si può leggere quanto segue: «Questa immagine è tratta dal quadro posseduto e tenuto con gran devozione dal Beato Alfonso Maria de Liguori durante la sua santa vita, nella propria sua stanza, in dove celebrava la santa Messa». Questa nota ci fa dunque conoscere l'immagine di cui ci ha parlato il Tannoia e quindi quella di cui ci ha parlato la dichiarazione del 1763. Essa ha una storia.

Il Redentorista P. Gregorio, verso il 1930, poteva osservare a Pagani una litografia simile a quella che ho descritto, ma di dimensioni uguali a quelle delle immagini che hanno i Redentoristi nelle loro camere, cioè intorno a cm. 35 × 45. Questa incisione, durante i lavori di sopraelevazione della casa, è andata perduta. A tergo di essa era stata scritta la seguente nota: «Il disegno e l'immagine di Maria SS.ma nel modo in cui è espresso, fu ideato dal B. Alfonso de Liguori, vescovo di S. Agata de' Goti e fondatore della Congregazione del SS.mo Redentore, e fu eseguito dall'insigne pittore Francesco La Mura, nel sesto e forma come quello redatto in litografia »[92].

Le dimensioni dell'originale, che erano dunque intorno a cm. 35 × 45 e la forma rettangolare si avvicinano a quelle di cui ci parla la dichiarazione del 1763, cioè circa palmi due di altezza e circa un palmo e mezzo di larghezza; noi oggi diremmo presso a poco: cm. 39 × 52.

Non saprei dire se, nell'ideare l'immagine, S. Alfonso abbia ricordato qualche composizione analoga. Forse l'atteggiamento della Vergine suppone a sinistra un angelo; ciò fa pensare che ci si trovi di fronte ad un dettaglio di composizione, che probabilmente egli aveva visto. Comunque l'immagine ha un contenuto interiore, un'alta ispirazione mistica e, come tale, documenta bene un momento mistico ed artistico di S. Alfonso nel contemplare Maria. Quest'originalità, che vive e vivendo crea di nuovo in sè l'opera di arte, spesso è più profonda dell'originalità inventiva. E' l'originalità che caratterizza il Santo, non solo in arte, ma in molte altre sue attività di pensatore.

Ma vi è nell'origine di questa Madonna dello Spirito Santo una circostanza che è molto importante, perchè rivela una pagina della giovinezza alfonsiana che io ho già segnalato: la collaborazione del De Mura con il Santo. Essa documenta una certa intimità, perchè non è possibile pensare che il famoso De Mura si sarebbe piegato ad integrare un disegno di Alfonso, se non vi fosse stata di mezzo questa intimità. Ciò è in perfetta armonia con la storia della sua giovinezza, quale oggi ci si rivela, leggendo la pagina del De Dominici su D. Giuseppe de Liguoro.

Quanto al tempo di esecuzione, penso che il dipinto appartenga ai suoi anni giovanili. Infatti dopo il 1732 egli, lasciata Napoli, vi fece ritorno per brevi periodi e sempre occupato o per ragioni di ministero o per affari della sua Congregazione. Perciò penso che questa tela fu eseguita insieme al Crocifisso (1719) e ad un'altra bella Madonna ovale (fig. 118), con la quale si potrebbe qui stabilire un confronto rivelatore della paternità alfonsiana sui due lavori.

Fig. 97. - Gesù flagellato (piccola statua in legno venerata da Sant' Alfonso; Ciorani, PP. Redentoristi)

Una circostanza conservataci nella dichiarazione del 1763 potrebbe confermare questa ipotesi. In essa è detto che i due quadri avevano cornici «indorate ed intagliate». Evidentemente essi appartenevano a S. Alfonso, erano per la sua devozione, dal momento che li portava con sè; poi, ritornato a Pagani nel 1775, li poneva nel suo oratorio e, almeno di uno di essi, disponeva per testamento in favore dei nipoti.

E' poi nota la povertà che, per virtù, aveva prescritto alla sua Congregazione; questa circostanza rende poco probabile l'ipotesi che egli abbia fatto eseguire le due tele dopo il 1732 e le abbia fatte chiudere in cornici ricche, per suo uso personale.

Sappiamo finalmente che il Santo portò in Congregazione alcuni oggetti, che erano di sua proprietà in famiglia. In un libretto di appunti egli aveva notato la sua decisione di dare i suoi « libri alla casa dei Cinesi »; ma poi il suo confessore P. Pagano gli aveva dichiarato che, « essendo mutate le circostanze», non era più tenuto alla decisione fatta[93]. Il testamento sopra citato parla di «beni mobili che sono suoi e stanno nelle due camere ».

Tra gli oggetti che egli portò da Napoli, sono da ricordare: il cembalo, le quattro piccole statue della Passione di Gesù che Don Giuseppe de Liguoro portava sulla sua nave (fig. 96...99), il grande crocifisso dipinto nel 1719 (fig. 3), alcuni suoi libri. La ipotesi dell'origine della Madonna dello Spirito Santo prima del 1732 è dunque la più rispondente alle vicende storiche della giovinezza di Alfonso.

Fig. 98. - Gesù coronato di spine (piccola statua in legno venerata da S. Alfonso; Ciorani, PP. Red.sti)

Fig. 99. - Gesù va al calvario (piccola statua in legno venerata da Sant'Alfonso; Ciorani, PP. Redentoristi)

E' doloroso che questo dipinto S. Alfonso-De Mura noi non lo possediamo più. Credo che sia scomparso da qualche secolo, quando è stato sostituito con un piccolo, insignificante ovale, che ci vuol ricordare la stessa composizione (fig. 18-a). La lettura di quanto ho qui detto farà ritornare al Santo in Pagani la sua tela?

Della Madonna dello Spirito Santo si conserva dai Redentoristi di Pagani, oltre una statua molto cara a S. Alfonso, un antico rame che dà un disegno un po' simile ad un'incisione da lui preposta alle Glorie di Maria (fig. 100, 107). Sotto l'immagine è riprodotto uno stemma con leone e con tre cuori. Il leone potrebbe ricordare lo stemma di S. Alfonso; così pure i tre cuori ricordano un'incisione che egli disegnò e stampò nel 1758 nella sua opera: Novena del Santo Natale. Ma forse non si può parlare di iniziativa alfonsiana, se non remota ed indiretta, quanto a quest'immagine della Madonna. Infatti il leone ed i tre cuori sono riprodotti anche in altre immagini, fatte stampare dal Redentorista Agostino Saccardi, vissuto tra il 1775 ed il 1865.

Fig. 100. - Immagine della Madonna dello Spirito Santo (antico rame conservato dai PP. Redentoristi di Pagani)

LA DIVINA PASTORA

Se nella Madonna dello Spirito Santo Alfonso amava contemplare la dignità, la santità della Madre di Dio e la sua vita nella Trinità, in questo secondo tipo iconografico egli venerava la Madre degli uomini e la sua vita di misericordia tra le anime. Queste infatti, sotto il simbolo di pecorelle, sono intorno a Maria, la quale, tenendo sul ginocchio sinistro Gesù bambino, dona loro le sue rose. E' una composizione che si incontra spesso nel Sei e Settecento a Napoli, sulla riviera di Amalfi, a Lecce ed altrove. Anche se nella forma ha qualche nota arcadica, che però piace, essa si ispira evidentemente alla parabola con la quale Gesù ama presentarsi a noi quale buon pastore.

I Redentoristi conservano quattro tele della divina Pastora: tre riproducono un medesimo disegno, la quarta è indipendente. Quest'ultima (fig. 102), di cm. 128 × 88, è nel coro della chiesa dei Redentoristi di Pagani. Sulle pecorelle è segnato il nome di Maria con la lettera « *M* ». A sinistra è un albero con fiori; a destra un lupo insegue una pecorella, la quale esclama: *Ave Maria*; più in alto un angelo folgora il lupo.

Ho osservato attentamente questa vecchia, logora tela: non ha alcuna indicazione, nè di data nè di autore; il quale per altro è ricco di simbolismo ma non di arte. Poichè questa tela è parallela ad un'altra del Buon Pastore (fig. 103), la quale ha quasi le medesime dimensioni, la medesima cornice e perfetta rispondenza nel tocco e nella condotta pittorica, dobbiamo concludere che l'autore delle due tele è uno. Nella tela del Buon Pastore leggiamo: G. B. P. Chi sia questo G. B. non è possibile sapere.

Dell'altra composizione in tre tele, due esemplari si conservano dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti, ed un altro dai Redentoristi di Pagani. Quest'ultimo (fig. 104-a), di cm 48 × 35, ha le dimensioni uguali a quelle di un altro dipinto conservato nella camera ove morì S. Alfonso, e che io credo esser la « bellissima immagine » che egli aveva nel suo oratorio, come ci ha detto il Tannoia. Anche le cornici dorate sono identiche. Credo perciò che questa divina Pastora sia quella che egli aveva nel suo oratorio, insieme alla « bellissima immagine » ed all'altra della Madonna dello Spirito Santo.

Il dr. Federici ha proceduto al restauro della tela, che era molto logora con larghe perdite di colore (fig. 104-b). Un'identica composizione, conservataci in un grande tela

Fig. 101. - La divina Pastora e S. Alfonso (stampa conservata dai PP. Redentoristi di Palermo)

delle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti (fig. 105), ha reso facile la fedeltà nel riprendere quanto era caduto. Questa piccola tela, ora restaurata, in tempi meno antichi ha dato origine ad un piccolo ovale, eseguito per il refettorio dei Redentoristi di Pagani. Ma esso è trascurabile.

La grande tela delle Suore occupa la parete che nel loro monastero separa il coro dal corridoio. Artisticamente è molto bella; ne è autore il Di Maio; il quale vi ha scritto a tergo: Paulus servus Dei et Mariae SS. 1769». Si legge anche quest'altra nota: «Bartolomeo S. di Dio e di Maria SS.ma». E' forse quest'ultimo il mecenate, che ha pagato per l'esecuzione della tela? Una tradizione orale, nel monastero, asserisce che essa fu donata alle Suore dalla famiglia Rainone. Nella composizione è riprodotto l'episodio della pecorella inseguita dal lupo; ma per ragioni di armonia non v'è l'angelo che folgora.

Fig. 102. - La divina Pastora (Ignoto del sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)

Fig. 103. - Il buon Pastore (Ignoto del sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)

L'altra tela, conservata anche dalle Redentoriste, è di cm. 77 × 63,5. La Superiora, Sr. Teresa del Bambin Gesù, mi assicura che, secondo una tradizione costante nel Monastero, questa tela fu donata alle Suore da S. Alfonso. D'altronde le sue dimensioni corrispondono a quelle date dalla dichiarazione del 1763, cioè palmi 3 × 2½. Viene quindi da pensare che il Santo, benchè nel 1763 avesse dichiarato che la tela era dei Redentoristi di Pagani, pure preferì donarla alle Suore. Per la sua pietà aveva l'altra più piccola, che noi abbiamo esaminato e che egli portò con sè nel suo oratorio di Pagani.

Quest'ultima potrebbe esser stata portata dal Santo, insieme con l'altra tela della Madonna dello Spirito Santo, quando nel 1732 lasciò Napoli. Non saprei dire chi ne sia l'autore: il quale copiò da qualche altra tela.

Fig. 104-a. - La divina Pastora (di S. Alfonso? - tela dopo il restauro venerata dal Santo nel suo Oratorio; Pagani, Museo Alfonsiano PP. Redentoristi)

Così nel monastero di S. Gregorio armeno a Napoli si conserva una tela simile, ma più grande e ben fatta, dove il Bambino dà una spiga di grano ad una pecorella e la Vergine una rosa.

Ma anche qui, (fig. 104), molto più che nella Madonna dello Spirito Santo (fig. 95), si ha un'incontro con la sagoma della Madonna di una tela ovale dipinta da S. Alfonso (fig. 118). Ciò è significativo.

E come per la Madonna dello Spirito Santo aveva fatto appello al De Mura, così per la divina Pastora e per la tela ovale pregherà il Di Maio, perchè le perfezioni. Orbene nella forma perfetta divina Pastora e Madonnina ovale hanno un medesimo volto (fig. 105, 121).

S. Alfonso aveva queste tre tele nel suo oratorio: noi credevamo che cio fosse perchè le aveva viste e gli eran piaciute; vi è qualche cosa di più: erano nate, in diverso grado e forma, da lui come vedremo in seguito.

La preferenza del Santo per i due tipi iconografici della Madonna dello Spirito Santo e della divina Pastora passò come un'eredità paterna ai primi Redentoristi. Da una nota amministrativa del Redentorista Cardone consta che questi nel 1788 faceva stampare immagini del Crocifisso e della divina Pastora [94]. Finalmente intorno al 1840 a Roma l'incisore Bianchi dava in immagini doppie la Madonna dello Spirito Santo e S. Alfonso (fig. 101). Forse la diffusione di questo tipo iconografico, specialmente con le incisioni del Mastracchio, può aver dato origine ad una tela, conservata a Roma dalle Canonichesse regolari lateranensi nella loro Canonica, dedicata appunto allo Spirito Santo.

Nella spiritualità mariana di S. Alfonso domina anche la luce dell'Immacolata che in lui ebbe il propugnatore efficace per la definizione dogmatica. A Pagani ne aveva una grande tela secondo il tipo diffuso dalla Ven. Benincasa (fig. 127).

Questo medesimo tipo dell'Immacolata, ma in forma più perfetta e col volto mariano quale egli lo vedeva, lo farà dipingere dal Di Maio per le Carmelitane di Frasso Telesino e poi per la chiesa della prima casa della sua Congregazione; ma qui l'Immacolata sarà fatta celebrare dal Santo nella gloria della Trinità (fig. 122, 125).

Fig. 104-b. - La divina Pastora (tela prima del restauro venerata da S. Alfonso a Pagani)

Fig. 105. - DI MAIO P. - La divina Pastora (tela conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti)

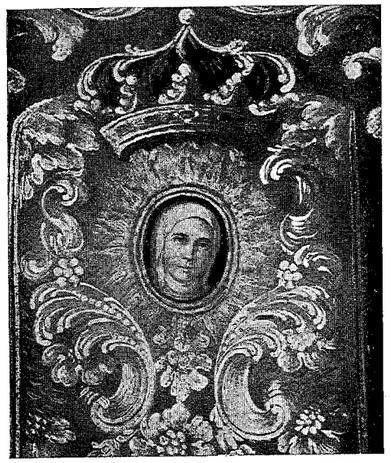


Fig. 106. - La Madonna dei sette veli (dipinto su legno; Ciorani, PP. Redentoristi)

L'INCISIONE DELLE GLORIE DI MARIA E SUA PATERNITA' ALFONSIANA

Il Tannoia dunque ci dice che S. Alfonso nel suo oratorio di Pagani, aveva una « bellissima immagine », posta a piè del crocifisso, fra la divina Pastora e la Madonna dello Spirito Santo. Mentre in queste ultime egli vedeva le due grandi, *oggettive* glorie di Maria, cioè la maternità divina e la maternità umana, in questa terza immagine egli esprime qualche cosa di *soggettivo*, di suo: esprime cioè il volto di Maria in quella forma e bellezza che è il suo ideale, come egli la vede.

> « Il tuo viso — è un paradiso
> pien di grazia e purità;
> più divina — e peregrina,
> dopo Dio, non v'è beltà ».

Così egli canta. Alfonso non nega la bellezza, ma la trasfigura nell'ideale dell'arte e della mistica, qual'è appunto Maria; «la più bella Verginella ch'abbia fatto il Creator ».

E' trasfigurare per lui non è ridurre ad una idea senza forma, o a pura luce senza colore. La disincarnazione non è di suo gusto; mai. Ama avere il gusto di Dio; il quale, essendo Luce da Luce, si fece bambino, per amore e per accendere amore. Perciò Alfonso è aperto alla bellezza e la canta; ed alla bellezza dà una forma concreta che preferisce ad altre forme.

E' sotto questa forma che egli tenta di ritrarre o far ritrarre Maria. Così è nata quella che si deve dire: la *Madonna di S. Alfonso*, la quale è evocata, ma non bene, dall'ovale nel ritratto di Pagani, ed io credo che coincida con la «bellissima immagine» nel suo oratorio (fig. 22, 118, 121).

Già nel 1732 egli, dopo una contemplazione mistica, a Foggia, aveva fatto appello ad un pittore, perchè fermasse nel colore il

Fig. 107-a. - S. ALFONSO - La madonnina delle Glorie di Maria (stampa da: Le Glorie di Maria, opera del R. P. D. Alfonso di Liguoro, in Napoli 1750, per Alessio Pellecchia)

volto di Maria, come era ancor vivo nella sua fantasia (fig. 106).

Nel 1750 pubblicava le «Glorie di Maria » e vi preponeva una bella incisione di cm. 7,3 × 12 (fig. 107-a). La Madonna, chiusa in un ovale su di una base, che porta l'iscrizione: « *Spes nostra, salve* », è a mezzo busto, di prospetto: la testa volge a sinistra; lo sguardo è modesto, verso terra; l'espressione è di grande finezza.

Poichè S. Alfonso non ha posto il suo nome sotto l'immagine, forse taluno potrebbe pensare che sia di altri. Ma il costume degli incisori e la lealtà del Santo ne insinuano la paternità. Ho osservato infatti centinaia di piccole incisioni: abitualmente, anche se in-

Fig. 107-b. - S. ALFONSO - Variazione della madonnina delle Glorie di Maria (stampa: Le Glorie di Maria, opera dell'Ill.mo e Rev.mo Mons. D. Alfonso de' Liguori, parte prima, in Napoli 1776, a spese di Michele Stasi)

Fig. 108. - L'Immacolata (Ignoto sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani, da una stampa del 1784)

significanti, portano il nome del disegnatore. D'altra parte S. Alfonso, nelle Glorie di Maria ed altrove, ha cura di attribuire al vero autore tutto ciò che non è suo.

Abbiamo poi una ragione di valore psicologico, ma non per questo meno valida. La immagine è certamente bella per il suo contenuto interiore: il volto è dato da un animo che contempla; però tutta la composizione presenta delle imperfezioni che caratterizzano l'autore come amatore. Sorge allora la domanda: S. Alfonso volle che il suo libro fosse «un dono tutto d'amore» alla Madre di Dio. Per questo ne curò la perfezione in tutto, anche nella pagina chiara e ben impressa, come consta dal suo epistolario. Sappiamo inoltre che egli aveva amici tra gli ottimi pittori di Napoli. Ciò posto, come mai avrebbe fatto appello ad un amatore, per far disegnare la madonnina, che doveva es-

Pastorem sequuntur oves

Fig. 109.
S. ALFONSO - Il buono ed il cattivo pastore (stampa da: Riflessioni utili a' Vescovi... raccolte in breve dal Sac. D. Alfonso di Liguoro, In Napoli per Riccio, 1745)

sere la prima parola del suo libro? Questo non si spiegherebbe. Se invece l'immagine era sua, allora aveva un valore personale e poteva ben offrirlo alla Madonna, così come era.

Queste ragioni di convenienza hanno certamente un valore dialettico. Ma poichè la dialettica non è la legge della storia e di conseguenza è insidiosa nella storiografia, non è ad essa che io qui faccio appello. Quel che mi spinge ad attribuire ad Alfonso l'incisione è *il fatto* certo che egli disegnava immagini e le faceva incidere: era suo costume che mantenne anche da vecchio. Tale fatto rende naturale in lui l'aver inciso l'immagine delle Glorie di Maria. Bisognerebbe quindi provare che egli in questo caso abbia fatto un'eccezione al suo modo di fare.

Il Redentorista Kuntz crede di poter documentare che l'incisione delle Glorie di Maria sia di S. Alfonso [95]; ma egli si fonda su di una dichiarazione del P. Buonopane il quale allude ad un'altra incisione (fig. 129-b) come vedremo. Noto però che le due immagini hanno un solo tema spirituale: l'una e l'altra sono commentate dal motto: *Spes nostra salve*. Tale motto dà tutta l'anima di S. Alfonso quanto alla Madonna (fig. 107, 129) e può denotare la comune paternità.

E' bene segnalare qui una terza immagine, che è certamente variazione dell'incisione delle Glorie di Maria e si trova in ambiente redentorista dal tempo di S. Alfonso. Due tele si conservano a Pagani ed a Tropea. Da una stampa, preposta ad un manoscritto del Redentorista De Robertis, che fu discepolo e compagno di S. Alfonso, sappiamo che era già diffusa nel 1784 dal commerciante Petrini il quale conosceva molto bene la grandezza e la notorietà di S. Alfonso (fig. 108).

Ma la paternità alfonsiana, quanto all'incisione delle Glorie di Maria, ci si rivela meglio, se fermiamo l'attenzione sulla sua abitudine di disegnare immaginette per il popolo.

LE ILLUSTRAZIONI TEOLOGICHE ED ASCETICHE NELLE OPERE DI S. ALFONSO

Il costume di disegnare immagini, anche da vecchio, come attesta il Tannoia, è confermato dalla sua prassi costante nello stampare le sue opere ascetiche. Egli già nel Settecento aveva un'intuizione psicologica della efficacia dei diversi mezzi per muovere l'anima, sia individuale che popolare. Cosa che purtroppo manca oggi a tanti responsabili della salute delle anime, ed hanno invece molti che si industriano di portarle alla perdizione eterna.

Egli dunque conosceva la potenza suggestiva non soltanto della musica e della poesia, per cui fu pastore di anime facendo il poeta ed il musicista, ma anche delle arti figurative. Così, se per la sua sobrietà antiretorica e leale, sfrondò la missione di alcune *funzioni coreografiche* in uso prima di lui, tuttavia non le abolì e fece dipingere grandi tele del suo crocifisso, da mostrare al popolo durante la predica. Volle inoltre che le sue opere ascetiche, popolari e non popolari, fossero illustrate da incisioni, le quali dovevano esprimere intensivamente il tema fondamentale dell'opera, o un'idea madre, o lo scopo a cui voleva portare.

Cioè mentre altri, gli scienziati puri, si preoccupavano di idee luminose, dialetticamente e storicamente e criticamente impeccabili, egli amava portare nell'anima del popolo *idee-luce*, fatte con la preghiera e con la sua arte, dirò anche con la sua tecnica, *idee-forza*. Realismo umano!

In questa prassi di scrittore pastorale, efficace, l'incisione delle Glorie di Maria ci si rivela in tutto il suo carattere alfonsiano. E' bene porre in evidenza questo aspetto dell'azione alfonsiana.

Ho potuto osservare tredici stampe diverse, in opere ascetiche, dal 1745 al 1773.

Nel 1745 alle « Riflessioni utili a' Vescovi » premetteva la stampa che dava due pastori con due greggi: uno di essi va verso il monte luminoso della salute, e le pecorelle lo seguono ben affiatate; l'altro va in direzione opposta, per dirupi, e le pecorelle, disorientate, un po' riluttanti, lo seguono: le più vicine al pastore cadono nell'abisso (fig. 109).

Nel 1748 (non conosco la prima edizione), ai « Pensieri... nelle visite al SS. Sacramento... » faceva precedere un'immagine con dei cuori feriti da saette, che partono dall'ostensorio (fig. 110).

Nel 1750 stampava la nostra madonnina delle Glorie di Maria (fig. 107-a).

Se si esamina la calligrafia delle parole che illustrano le incisioni, queste prime tre stampe si rivelano di un medesimo incisore; nelle seguenti l'incisore sembra esser un altro, che talora modifica il disegno: come avviene in una madonnina annessa alle Glorie di Maria, edita a Napoli nel 1771 (fig. 107-b).

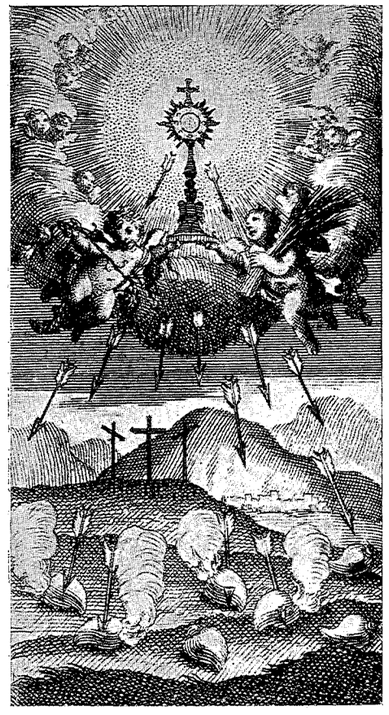
Nel 1751 all'« Amore dell'anime », che tratta della passione di Gesù, premette l'immagine di Gesù nell'orto (fig. 111-a).

Nel 1758 stampa la bella e simbolica immagine di Gesù bambino, che pesca i cuori, come illustrazione della sua opera « Novena del S. Natale » (fig. 4). In quest'opera è una « Novena del Cuore di Gesù e sette meditazioni in onore di S. Giuseppe. Ciò spiega la presenza di un'incisione che dà tre cuori, simbolo della sacra Famiglia.

Nel 1760 pubblica per i sacerdoti la « Selva di materie predicabili ». Vi prepone l'immagine di un sacerdote che libera un'anima dalle catene del diavolo (fig. 112).

Anche nel 1760 pubblica « La vera sposa di Gesù Cristo »; vi è una stampa nella quale Gesù bambino pone la corona di regina sul capo di una monaca (fig. 113).

Nel 1762 (non conosco le edizioni precedenti), illustra il suo « Apparecchio alla mor-



Et posuit me sicut sagittam electam in pharetra sua abscondit me. (Is. 49, 2)

Fig. 110.
S. ALFONSO - L'Eucaristia e le anime eucaristiche (stampa da: Visita al SS. Sacramento ed a Maria S... op. del P. D. Alfonso de Liguori, in Napoli 1751, presso A. Pellecchia)

te » con un'incisione che ha lo stesso stile veristico delle sue potenti meditazioni sulla morte (fig. 114). E' a due piani: in basso sta nella fossa un uomo morto da poco, con capelli tesi. In alto l'uomo è ancora moribondo; a sinistra è il demonio che lo tenta, a destra è l'angelo buono ed un sacerdote. Forse gli uomini che fanno gl'immortali non amano queste meditazioni. Ma S. Alfonso disegnò un cadavere e se lo pose davanti, mentre mangiava! Tanto... non è la morte che ci rode, implacabile, ora per ora?

Nel 1767 stampa l'opera fondamentale che gli era così a cuore: « Verità della Fede ». L'incisione è molto più curata: la Fede in forma di donna, velata e tuttavia illuminata dallo Spirito santo, è colpita dalle frecce de-

Dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis.
(Ephes. 5, 2)

Fig. 111-a.

S. ALFONSO - Gesù prega nell'orto (stampa da: L'Amore dell'anime... operetta divota del P.D. Alfonso de Liguori, in Napoli 1751, presso Alessio Pellecchia)

Dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis.
(Ephes. 5, 2)

Fig. 111-b.

S. ALFONSO - Gesù agonizza e suda sangue nell'orto (stampa da: L'Amore dell'anime... operetta divota del P. D. Alfonso de Liguori, in Napoli 1755, presso Benedetto Gessari)

gli eretici ed illuministi. Sotto si legge: Nimium vexata, ploro (fig. 115).

Nel 1768 introduce alla sua « Pratica di amare Gesù Cristo », non solo con la potente e nervosa voce di S. Paolo: « *Si quis non amat Dominum Jesum Christum, sit anathema*; ma anche con l'immagine di Gesù agonizzante nell'orto. E vi scrive sotto: Dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis. L'incisione in alcune copie è quella del 1751: Gesù prega; in altre è nuova: Gesù agonizza e suda sangue (fig. 111-b).

Nel 1772, nell'opera « Trionfo della Chiesa » pone l'immagine di una nave battuta da folgori e da colpi di mare. La nave inclina sul fianco, ma non affonda. Sotto si legge: « Semper fluctibus agitata et semper victrix » (fig. 116).

Nel 1774 alle « Riflessioni sulla passione di Gesù Cristo » premette il suo crocifisso, che aveva già dipinto nel 1719. La pittura era più sobria; l'incisione diventa più intensa e simbolica; le piaghe si fanno più vive, più numerose, e dalle piaghe partono delle frecce verso le anime, per ferirle di amore (fig. 117). L'arte forse esita; ma il popolo meno colto vi legge meglio l'amore del Signore. S. Agostino insegnava, e S. Alfonso conveniva, che se un errore di grammatica, scandalo dei retori, valeva un po' di luce in un'anima incolta, l'errore era ben pagato: diventava anzi un dovere di onestà pastorale! Così ragionano i Santi e ragionano bene.

Di tutte queste tredici incisioni, soltanto quattro dànno il nome dell'incisore: quella della nave che dice: Cimarelli sculpsit; le due del Bambino pescatore e del sacerdote che libera l'anima, le quali dicono: Ant. Baldi fecit; finalmente l'altra incisione della Fede che dice: Fr. Cepparoli Reg. incis. Nessuna indica il disegnatore della composizione con la espressione di uso: *delineavit*.

Che il Baldi sia incisore consta dal fatto che, quando il Remondini ristampa a Venezia l'immagine del sacerdote per la « Selva di materie predicabili », usa evidentemente una incisione propria e fa cadere il nome del Baldi. Se questi era l'autore del disegno, non poteva cadere, doveva esser citato. Ma anche a Napoli, dove era il Baldi, quando nel 1773 il tipografo Michele Stasi ristampò il Bambino della Novena del S. Natale, eseguì una nuova incisione, e fece cadere il nome del Baldi. Anche qui, se questi era l'autore del disegno e non della sola incisione, doveva esser citato con l'espressione: Ant. Baldi delineavit. Se quindi il suo nome fu soppresso col mutar di incisione, ciò prova che egli era soltanto incisore.

Analogo è il caso dell'incisore Cepparoli. Nello stesso anno 1767 S. Alfonso stampava a Napoli ed a Venezia la sua « Verità della Fede ». A Napoli è dato l'incisore Cepparoli, che sarà ripetuto nel 1777; a Venezia, poichè l'incisore è un altro, cade il nome del Cepparoli, e tuttavia l'immagine è identica.

STILE DI S. ALFONSO NELLE SUE ILLUSTRAZIONI

Esaminando queste incisioni dal punto di vista spirituale, ed anche tecnico, esse presentano molta somiglianza: abbiamo certamente un amatore, il quale cura più ciò che esprime, che la perfezione grafica dell'espressione. Anzi quando l'incisione è di solo disegno simbolico, con assenza di forme umane, il disegnatore non si impegna, come avviene nella stampa dei tre cuori nel 1758, dove il disegno di uno stemma redentorista è scadente.

Quando l'incisione deve esprimere stati di animo, si nota la cura pastorale che ho già sottolineato. Domina il simbolismo, che ha

Magna dignitas, sed magnum pondus.
(S. Laur. Just. De Inst. Prael., c. II)

Fig. 112.

S. ALFONSO - Il Sacerdote ridona la Grazia di Dio all'anima peccatrice (stampa da: Selva di materie predicabili... data in luce dal R. P. D. Alfonso de' Liguori, parte I, in Napoli 1760, nella stamperia di Giuseppe Di Domenico)

efficacia, o almeno nel Settecento aveva efficacia; così per es. nelle saette che feriscono i cuori, sia che partano dall'Eucaristia, sia che partano dal Crocifisso. Nella madonnina delle Glorie di Maria è innegabile l'elevazione contemplativa, per cui l'incisione è in una tensione verso la piena espressione, che è quella pittorica. Questa elevazione contemplativa si manifesta anche nel Gesù agonizzante nell'orto.

Più significativo è l'elemento drammatico che si ha in alcune di queste immagini. Così

Sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis.
(Cant. 4, 8)

Fig. 113.
S. ALFONSO - Gesù incorona la sua Sposa fedele (stampa da: La vera Sposa di Gesù Cristo... opera del R. P. D. Alfonso de' Liguori... t. I, Napoli 1764, stamp. V. Flauto)

in quella del sacerdote che libera l'anima dalle insidie del demonio, come nella lotta tra demonio ed angelo al letto del moribondo. Lo stesso elemento drammatico, ma per altri valori, e sotto altre forme, domina nelle due immagini: della Fede, che è colpita ma non offuscata dall'errore; della Chiesa, battuta dalla tempesta ma non sommersa.

Finalmente è da sottolineare il realismo soprannaturale che anima l'incisione dell'Apparecchio alla morte.

Ora chi conosca lo stile di S. Alfonso, che non è dialettico ma descrittivo, quasi da pittore: egli ama presentare le cose per contrasti, per avvicinamento, per analogie; chi abbia letto le sue narrazioni, specialmente negli esempi per il popolo, dove egli indulge talora all'elemento drammatico, per colpire la fantasia popolare; non può non riconoscere subito un'identità di stile in queste incisioni.

Lo stesso deve dirsi dell'incisione del moribondo e del morto nella fossa: sono la espressione grafica della prima e della settima meditazione, e di tutta l'opera; la quale non soltanto ha fatto meditare anime pie, ma anche artisti e letterati.

Questa incisione del morto nella fossa va sottolineata, perchè è chiaro che essa è nello stile grafico dell'analogo disegno di S. Alfonso, da noi già considerato a principio del nostro studio (fig. 5). Più significativa è l'ultima incisione che dà il crocifisso: qui ci troviamo certamente di fronte al suo crocifisso (fig. 3) e tuttavia egli non lo firma. Bastava dunque l'indicazione dell'autore del libro, quale autore di tutto ciò che è nel libro.

Ho esaminato anche la calligrafia delle parole che fanno parte della composizione nell'immagine dei tre cuori del 1758. Alcune cifre e qualche lettera rispondono perfettamente a quelle di S. Alfonso.

Ma la presenza di S. Alfonso è evidente anche nell'evoluzione di qualche incisione nelle diverse edizioni. Nel 1748 l'incisione dei cuori feriti da saette che partono dallo ostensorio è semplice. Nel 1751 non solo sono aggiunti due angeli presso l'ostensorio, ma nel paesaggio è introdotto il calvario con

tre croci (fig. 110). Bene nota il Redentorista Telleria che ciò è dovuto al fatto che il volume del 1751 oltre le « Visite al SS. Sacramento » conteneva anche « L'amore dell'anime » che trattava appunto della passione di Gesù, e presentava Gesù nell'orto con lo stesso calvario sul fondo[96]. Dunque la stessa composizione variava, secondo il variare dell'opera a cui era annessa. Questo dipendeva personalmente da S. Alfonso, che perciò o disegnava o guidava la mano del disegnatore.

CHIARA TESTIMONIANZA SU S. ALFONSO AUTORE DI QUESTE INCISIONI

Questo lavoro sul volto di S. Alfonso era già in corso di stampa, quando, ricercando, ho letto delle ottime attestazioni su quanto veniamo ora dicendo. Esse non soltanto collaudano il metodo che seguiamo nel fare ipotesi, ma confermano in pieno l'attività iconografica di S. Alfonso, ed in genere la perfetta fusione che nel suo spirito avveniva tra arte, preghiera ed azione pastorale.

Il Redentorista P. G. Battista Di Costanzo, davanti al Tribunale ecclesiastico di S. Agata dei Goti, così dichiarava il 10 settembre 1788: « Il Servo di Dio . . . chiamò sempre Gesù Bambino ladro dei cuori e lo fe' esprimere con divote figurine a rame, rappresentanti un Bambino, con un cuore in una mano e nell'altra un amo, che pesca i cuori ». (Noto qui che del Bambino pescatore vi sono due forme: una questa che descrive il Di Costanzo; l'altra quella che abbiamo visto a fig. 4).

« Si conosce questo suo straordinario affetto verso Gesù Sacramentato e verso il suo divin Cuore dalle figure che ideò e fece tirare da stampatori: del Sacramento che scaglia saette d'amore le quali feriscono i cuori (fig. 110), e del Sacro Cuore di Gesù, che erutta fiamme d'ardore e nel tempo stesso è circondato da una corona di spine. E tutto questo esprime gli affetti dell'anima del Servo di Dio, non altrimenti che le canzoncine, da esso lui composte su tal soggetto e fatte dare alle stampe...

Fig. 114 - S. ALFONSO - Il moribondo - Il morto (stampa da: Apparecchio alla morte... op. del R. P. D. Alfonso de Liguori, Napoli 1762, nella stamperia di G. Di Domenico)

Si conosce chiaramente questo suo affetto straordinario verso il paziente nostro Redentore Gesù Cristo non solo dalle figure, che ideò e fe' imprimere, di Gesù Cristo inginocchioni nell'orto (fig. 111), che suda sangue, che è confitto in croce e scaglia saette d'amore dalle sue piaghe; ma ancora dalle molte canzoncine ed ariette da lui composte sulla Passione di Gesù Cristo.

Mi ricordo che si metteva a sonare il cembalo e a cantare, con voce angelica, qualche sua canzoncina; delle quali ne compose e

Fig. 115. - S. ALFONSO - La Fede (stampa da: Verità della Fede, opera data fuori dall'Ill.mo e Rev.mo Mons. D. Alfonso de Liguori... Napoli 1767, nella stamperia di G. Di Domenico)

l'uno e l'altro le tante canzoncine composte e stampate dal Servo di Dio in onore di Maria Santissima »[97].

E sullo stesso argomento il P. Tannoia, quasi continuando la relazione del Di Costanzo, esclama: Quanti e quanti rami non fece incidere egli medesimo in Napoli, ma tutti belli e maestosi! [97].

Sul valore dell'espressione *ideare* ritorneremo in fine di questo capitolo; ma fin d'ora sottolineo che il Di Costanzo ci parla chiaramente dell'azione del Santo, non su pittori e disegnatori di composizioni, di cui egli si limitasse a *pensare* il solo tema; ma su incisori, i quali *incidono* sul rame il disegno che il compositore dona. Del resto in fine il Di Costanzo ci ha detto che S. Alfonso *esprimeva vivamente* il suo amore verso la Madonna con figure e con canzoncine. Non si tratta dunque di solo pensiero, ma di espressione, ed espressione viva, quindi immediata e personale.

L'idea pensata non è espressione viva, ma l'idea disegnata sì.

Anche il P. Tannoia parla non della pura *idea*, ma della bellezza e maestosità nella *espressione*.

Ritornando all'incisione delle Glorie di Maria, credo che la paternità alfonsiana ci appaia ora cosa naturale.

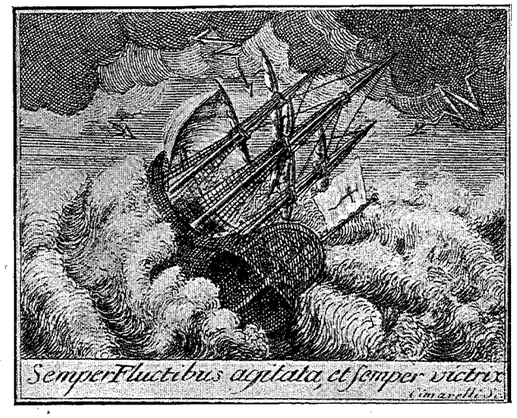


Fig. 116. - S. ALFONSO. - La Chiesa cattolica (stampa da: Trionfo della Chiesa... opera dell'Ill.mo e Rev.mo Mons. Alfonso M. de Liguori... t. I, Napoli 1772, presso G. F. Paci)

stampò un gran numero, perchè s'imparassero da tutti nelle missioni e si levasse l'abuso delle canzoni profane.

Si tratteneva ogni giorno per più tempo avanti il suo altare (di Maria SSma) e sue immagini, che teneva bellissime nella sua Cappella...

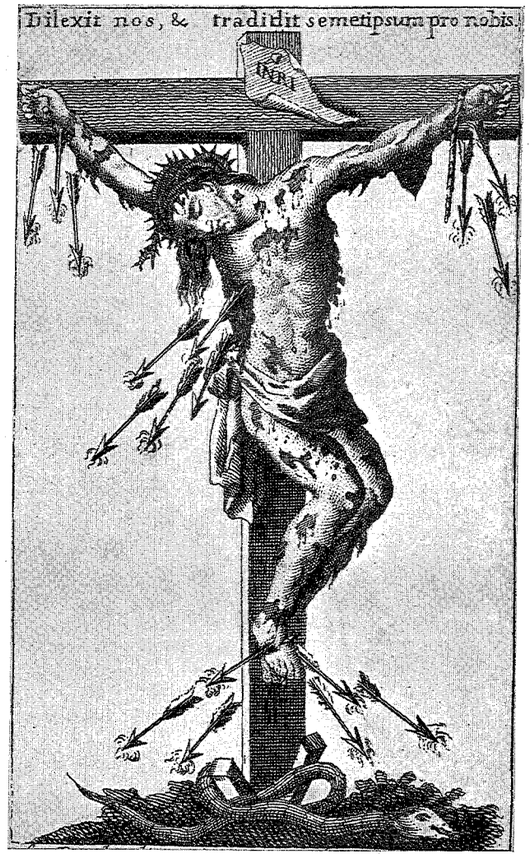
Tutti i suoi affetti a Maria Santissima troppo vivamente l'espresse con tante diverse e bellissime figure, esprimenti le doti e perfezioni della Vergine e la sua tenerezza verso dei peccatori. E maggiormente esprimono

LA MADONNINA OVALE SUL RITRATTO DI PAGANI

I Redentoristi di Pagani conservano un dipinto che, per la sua forma, chiameremo: l'*ovale di Pagani*. Logoro per il tempo, recentemente era stato deturpato da miserabile restauro di mano, tanto più audace quanto meno perita. Il dr. Federici l'ha restituito al suo stato originario (fig. 118). Si riconosce subito la Madonna delle Glorie di Maria (fig. 107), ma con espressione più profonda. Se l'anatomia ed il disegno delle spalle son di amatore, la finezza del volto e la sua interiorità rivelano che quest'amatore dipingeva con l'anima, e l'impasto, il tocco erano per lui trasparenza di contemplazione.

Rivedendo quest'ovale mentre studiavo i ritratti di S. Alfonso, mi è parso subito che esso rispondesse all'ovale, dipinto sul ritratto di Pagani (fig. 22) e su di un'antica tela di Ciorani (fig. 58). Messo a confronto con queste due tele, e portato a Roma per esame e restauro, la prima impressione si è confermata ed è stata condivisa da altri. Si è delineata così la probabile scoperta di un prezioso ricordo alfonsiano.

Mettiamo da parte l'identità nelle dodici stelle intorno al capo, nei colori delle vesti, nell'accollatura: sono particolari facili ad incontrarsi. Decisiva invece è la perfetta rispondenza nella partitura delle pieghe dello scialle intorno al capo, e nella distribuzione della luce sul volto in identica posa. Si avrebbe così identica espressione, se l'autore del ritratto di Pagani non si mostrasse un po' incurante in questo punto, tanto che la Vergine par che guardi S. Alfonso con fronte altera. Ma proprio in questo è la prova che egli non dipinge esprimendo una propria forma interiore, ma evoca passivamente, quasi accennando, una forma non sua. Ciò è evidente nella tela di Ciorani, dove la testà del Santo è dal ritratto di Pagani, ma la madonnina nelle vesti è più vicina all'ovale di Pagani. Quest'ultimo particolare per me è decisivo: le due madonnine sui ritratti di Pagani e di Ciorani dipendono da un modello esterno e non da ispirazione dell'autore del ritratto di Pagani.



Le piaghe di Gesù son saette, che feriscono i cuori più duri, che infiammano l'anime più gelate. (S. Bonav.)

Fig. 117.

S. ALFONSO. - Gesù Crocifisso (stampa da: Riflessioni sulla passione di Gesù Cristo... esposte all'anime divote dall'Ill.mo e Rev.mo Mons. D. Alfonso de Liguori... in Bassano 1774)

Si osservi ora quest'ultimo ritratto, come è nell'esemplare di Materdomini (fig. 23): lo stesso ritrattista oltre l'ovale qui pone un crocifisso; dallo squarcio di carne pendente dal braccio sinistro si riconosce il crocifisso dipinto dal Santo (fig. 3, 117). Ed anche qui il pittore si limita ad un accenno; evoca, non esprime una sua idea visiva.

Questa passività del pittore è confermata anche dalla non armonia dell'ovale col fondo, che dovrebbe esser libero per dar pieno risalto alla testa del Santo.

Vedremo anche che al tempo del ritratto il Santo aveva voluto, amava e diffondeva un'evoluzione di questo ovale, il quale perciò restava in ombra. Perchè riprodurre sul ritratto quest'ultimo e non la sua evoluzione che meglio dava la spiritualità del Santo? Come nel crocifisso, così anche nell'ovale vi doveva essere la mano del Santo; e questa mano si voleva evocare.

I Redentoristi più vecchi, interrogati, mi han detto che il dipinto nel secolo scorso era gelosamente custodito nello studentato.

Convergono dunque la venerazione che fino a qualche decennio ha circondato questa piccola tela della Madonna, il tempo della sua esecuzione, la sua presenza sul ritratto più autentico di S. Alfonso, insieme al suo crocifisso. Proverò anche che nel 1764 questo ovale era presso del Santo. Questi dati, anche se in individualmente dànno delle probabilità, presi nel loro insieme e nel loro convergere acquistano un valore di prova molto forte, e ciò vorrei qui sottolineare.

Estendendo la ricerca anche ad altri documenti, questa probabilità viene ulteriormente confermata.

Se si osserva per es. la maniera di esprimere le pieghe nel velo del crocifisso (fig. 3) e nello scialle dell'ovale, si nota grande affinità. Nè va dimenticata a questo riguardo la piccola divina Pastora (fig. 104).

Anche la comunione tra ovale ed incisione delle Glorie di Maria insinua la comune paternità di Alfonso. L'incisione, che nel disegno è più perfetta, è chiaramente un'evoluzione della composizione dell'ovale.

Concludendo, noi constatiamo che questo ovale di Pagani ha un'intima comunione di vita con l'incisione delle Glorie di Maria del 1750; ha una comunione con quella che sarà l'immagine preferita da Alfonso; ha una comunione con il crocifisso dipinto certamente dal Santo; è certamente presente a S. Alfonso nel 1764; è presente nel ritratto autentico del Santo; rivela la mano di un amatore, ma che è spiritualmente molto fine; è finalmente oggetto di conservazione da parte dei Redentoristi da due secoli. Tutto questo insinua che l'ovale sia di S. Alfonso.

Poichè esso è stato dipinto prima dell'incisione del 1750, e d'altra parte presenta delle identità tecniche con il crocifisso, si può pensare che esso sia nato negli anni in cui fu dipinto quest'ultimo. Chi conosca l'anima mariana del Santo, e pensi che egli a 23 anni dipinse il crocifisso, non può non concludere che egli abbia certamente tentato di fermare su tela quello che era il suo ideale: la Madre di Gesù.

LA MADONNINA OVALE STUDIO GIOVANILE DI S. ALFONSO IN PITTURA

Prima di dare alle stampe questo mio studio, ho riveduto al Museo Nazionale di Napoli un dipinto del De Mura, il n. 231 della Pinacoteca, che dà la Madonna con S. Luigi (fig. 119), ed un altro del Solimena, il n. 234 che dà la Madonna col Bambino e con Sant'Ignazio (fig. 120).

Il disegno e colorito del volto del n. 234 l'ho osservato in un'altra bella tela del Solimena, nella chiesa di S. Agostino, chiusa al culto in Arienzo ed in un dipinto che recentemente i PP. Redentoristi di Marianella hanno avuto dal defunto Rev. Contegno e questi da una Signora. E' una forma del Maestro napoletano nell'esprimere il volto della Madonna.

Se ora si confronta attentamente l'ovale di Pagani col n. 234 del Solimena, si ha la sorpresa rivelatrice che l'autore dell'ovale copia certamente dal Solimena.

Lo scialle, nel colore, nel giro sul capo, nella partitura delle pieghe ugualmente lumeggiate, è identico. La parte che cade sulla spalla destra, nel Solimena è coperta dalla testa del Bambino, nell'ovale, dopo aver seguito il modello fin sotto l'orecchio, si arresta quasi poggiando sulla spalla; e può notarsi che quest'ultima parte non è in continuità col giro che va dietro l'orecchio. Qui dunque l'autore dell'ovale non copia; nel resto sì. Il Di Maio, che correggerà l'ovale, stabilirà la continuità in questa parte dello scialle (fig. 121).

La massa dei capelli è disposta in modo strettamente proporzionale a quella dell'ori-

Fig. 118. - La Madonna di S. Alfonso
(forma imperfetta; Pagani, Museo alfonsiano - PP. Redentoristi)

Fig. 119-a. - DE MURA F. - La Madonna e S. Luigi (Napoli, Museo nazionale, Pinacoteca)

ginale, arrestandosi nello stesso punto dell'orecchio.

La distribuzione delle luci sulla fronte, sulla guancia, sull'orecchio, sul collo è identica.

Il naso, pur avendo gli elementi anatomici del modello, nell'ovale, per esigenza di posizione nuova, è modificato nella radice. Ma qui il copista procede, come farebbe uno che sia solito disegnare da gessi o riproduca modelli classici. Evidentemente è una mano assai giovanile.

Nel petto il modello dà rilievo anatomico pronunziato, come è nella maniera dell'epoca, che tende ad esagerare; nell'ovale si nota quasi una preoccupazione di non insistere su tale particolare; anzi sembra che l'autore voglia negarlo. Ma ciò forse dipende dal fatto che il giovane copista, studioso di pittura, non abbia fatto studio dal vero; ciò sembra evidente dall'assenza di anatomia nel disegno delle spalle.

Tuttavia si nota bene la ricerca di un'interiorità raccolta, che l'autore dell'ovale non trova nel modello, ma che pure dona con tanta immediatezza.

Per altre ragioni avevamo già concluso che l'ovale doveva appartenere a S. Alfonso ed alla sua età giovanile. Questa sua dipendenza dal Solimena è una vera, importante scoperta, che fa certa la nostra conclusione e, con la pagina del De Dominici su D. Giuseppe de Liguoro, costituisce un chiaro documento sulla giovinezza del Santo a Napoli.

Taluno potrebbe forse pensare che l'autore dell'ovale sia appunto D. Giuseppe. L'interiorità, l'assenza di studio dal vero, son circostanze ed elementi che convengono non a D. Giuseppe ma al figlio. Vedremo inoltre che questo dipinto è oggetto di una cura tutta speciale da parte di S. Alfonso,

Fig. 119-b. - DE MURA F. - La Madonna e S. Luigi (dett.)

che vi lavora e vi fa lavorare intorno, per ulteriori ricerche espressive: ciò suppone che esso gli appartenga, come sua espressione di quel che tuttora cerca. Anche l'affinità di pennellata col crocifisso ci fa certi di questo.

Ma vi è un'altra circostanza che pone meglio in ambiente quanto diciamo.

Il n. 231 del De Mura è anch'esso chiaramente dipendente dal n. 234 del Solimena, variando un po' il tono nella veste e nel manto. Ciò prova che siamo di fronte ad opere giovanile, quando egli copiava dal Maestro.

Questa circostanza di tempo nell'opera del De Mura e la dipendenza dell'ovale di Pagani dalla forma mariana del Solimena armonizzano bene con la ipotesi, ora quasi certezza, che l'ovale sia un'opera giovanile di S. Alfonso, quando egli col De Mura era alla scuola del Solimena. Il quale lasciava copiare ai suoi discepoli le sue opere minori, secondo quanto ci ha detto il De Dominici parlando proprio del padre di S. Alfonso.

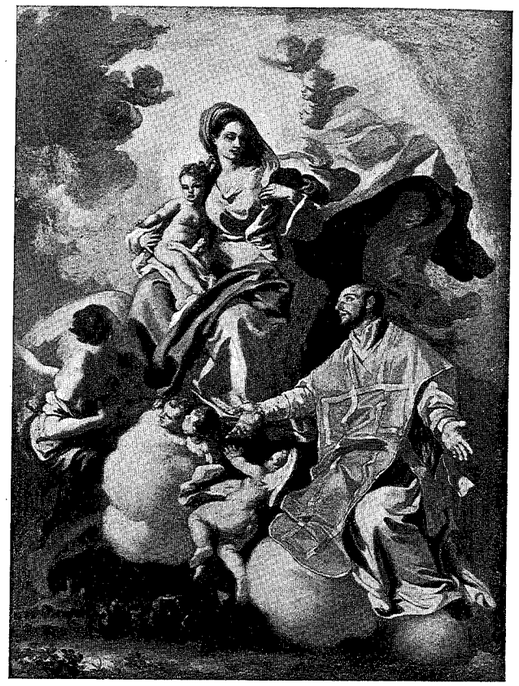


Fig. 120-a. - SOLIMENA F. - La Madonna e S. Ignazio (Napoli, Museo nazionale, Pinacoteca)

Fig. 120-b. - SOLIMENA F. - La Madonna e S. Ignazio (dett.)

LA MADONNA DI S. ALFONSO

Nella stanza ove morì S. Alfonso a Pagani è tuttora conservato un dipinto su tela in cornice dorata, che ci dà una bella Madonna. Per ossidazione della vernice sovrapposta, i colori apparivano alterati e l'immagine era deturpata dalle numerose desquamazioni della vernice che era diventata arida (fig. 121-b). Il dr. Federici, portata via questa incrostazione, ha restaurato la tela, portandola alla sua freschezza originaria (fig. 121-a). Le sue dimensioni, per il rintelaggio, sono ora aumentate di qualche millimetro: cm. 47,9 × 35,6.

La Vergine, a mezzo busto, è di prospetto, piegando lievemente il capo verso sinistra, sicchè il collo acquista un bel disegno. Le mani fioriscono tra il viola della veste e il celeste del manto e si incrociano sul petto. Dal capo scende uno scialle giallo-terra di Siena;

esso copre in parte i capelli, dipinti con molta finezza. Tutta l'immagine è espressiva per la levità di colori e di luce che li anima. Gli occhi le dànno bel carattere di modestia.

Chi concepisce la Vergine sempre come Giuditta, dirà forse che qui Ella è troppo dolce. Ma, domando, l'uomo perfetto è sempre un Oloferne?

Questa immagine non soltanto è conservata nella stanza di S. Alfonso, ma dopo la sua morte è stata riprodotta in alcuni ritratti, derivati dal Crosta; in una copia del ritratto di Pagani conservata dai Redentoristi di Agrigento; è divulgata in immagini insieme col volto del Santo (fig. 77). Si conservano inoltre a Pagani: una copia su tela, ma con disegno rovesciato e colori senza luce; una seconda, piccola copia, dipinta su rame, molto espressiva, ma di questa non saprei cosa dire quanto all'origine.

Un'altra copia su tela era fino a pochi decenni fa a Pagani, nel monastero delle Suore Carmelitane della purità, dove S. Alfonso spesso predicava e confessava. Anche nella casa dei Redentoristi di S. Angelo a Cupolo si conservava fino al 1934 una tela simile a quella di Pagani, che sul telaio portava il nome del Redentorista Volpicelli, ricevuto nella Congregazione da S. Alfonso.

Quale l'origine di questa immagine? Basta un semplicissimo confronto con l'ovale di Pagani e con l'incisione delle Glorie di Maria, e ci si rivela subito, senza alcun dubbio, che essa ne è una diretta ed immediata derivazione (fig. 121, 118, 107). Tutto quello che era nell'ovale, è stato assimilato e reso più vivo da nuova finezza di arte. L'autore non ha negato niente del modello, perchè esso è pieno di interiorità; ha soltanto aggiunto le mani e, nella maggiore perfezione della forma e del modellato, ha reso più trasparente l'interiorità dell'ovale.

Un'eventuale ipotesi che rovesci le posizioni e faccia dipendere l'ovale di Pagani dalla Madonna che ora esamino, artisticamente si rivela improbabile. Infatti in tal caso l'autore dell'ovale si sarebbe divertito non a copiare più o meno fedelmente, ma a deformare positivamente il disegno del modello. Si osservi per es. il disegno delle spalle e di tutto il petto: nell'immagine perfetta è un corpo umano; nell'ovale il corpo diventa un accenno, un appoggio di vesti.

Se si voglia conoscere quando e come sorse questa immagine, una prima documentazione ci è data dalla storia della Madonna della purità, venerata a Napoli nella Cappella dei Berrettari ed ora nella Chiesa di S. Croce al Mercato [98]. Essa riproduce perfettamente la nostra Madonna, ed anche la forma del telaio è ovale.

In una monografia del 1782, sulla vita di un sacerdote napoletano, si legge: « Ridottasi in più decente e miglior forma la cappella, e volendo decorarla con una vaga immagine della Vergine, (D. Gaspare Romano, cappellano della Congregazione dei berrettari), con santa e paziente istanza di più mesi insistendo presso quell'uom da bene, D. Paolo di Maio, che nel dipingere soprattutto le immagini di Maria s'è reso celebre, da lui alla fine una ne ottenne, la quale forse non ha l'uguale, che dalle mani di lui fosse uscita ». Ciò avvenne alcuni mesi dopo che il Romano diventò cappellano della suddetta Congregazione, cioè tra il 1773 ed il 1774 [99]. Conosciamo dunque una prima data, ed abbiamo nel nome del celebre Paolo di Maio l'autore della Madonna che esaminiamo.

Una seconda documentazione ci è data da un attestato notarile, per man del notaio Antonio D'Alessio di Napoli. Da esso consta che già fin dal 1769 il Di Maio distribuiva delle immagini, che rappresentavano appunto questa Madonna da lui dipinta [100].

Anche la storia della Madonna delle tre corone, venerata nella città di Sarno, conferma tutto questo. Essa riproduce il disegno della Madonna di cui parliamo; fu dipinta dal Di Maio il quale la diede ad un amico, Michele Volpicelli, penitente di S. Alfonso. Ciò avvenne intorno al 1770 [101].

Un'altra immagine della Madonna delle tre corone, ovale, ma non così fine come quella dei berrettari, è venerata a Napoli nella cappella, detta: il Carminello, in via Bolo-

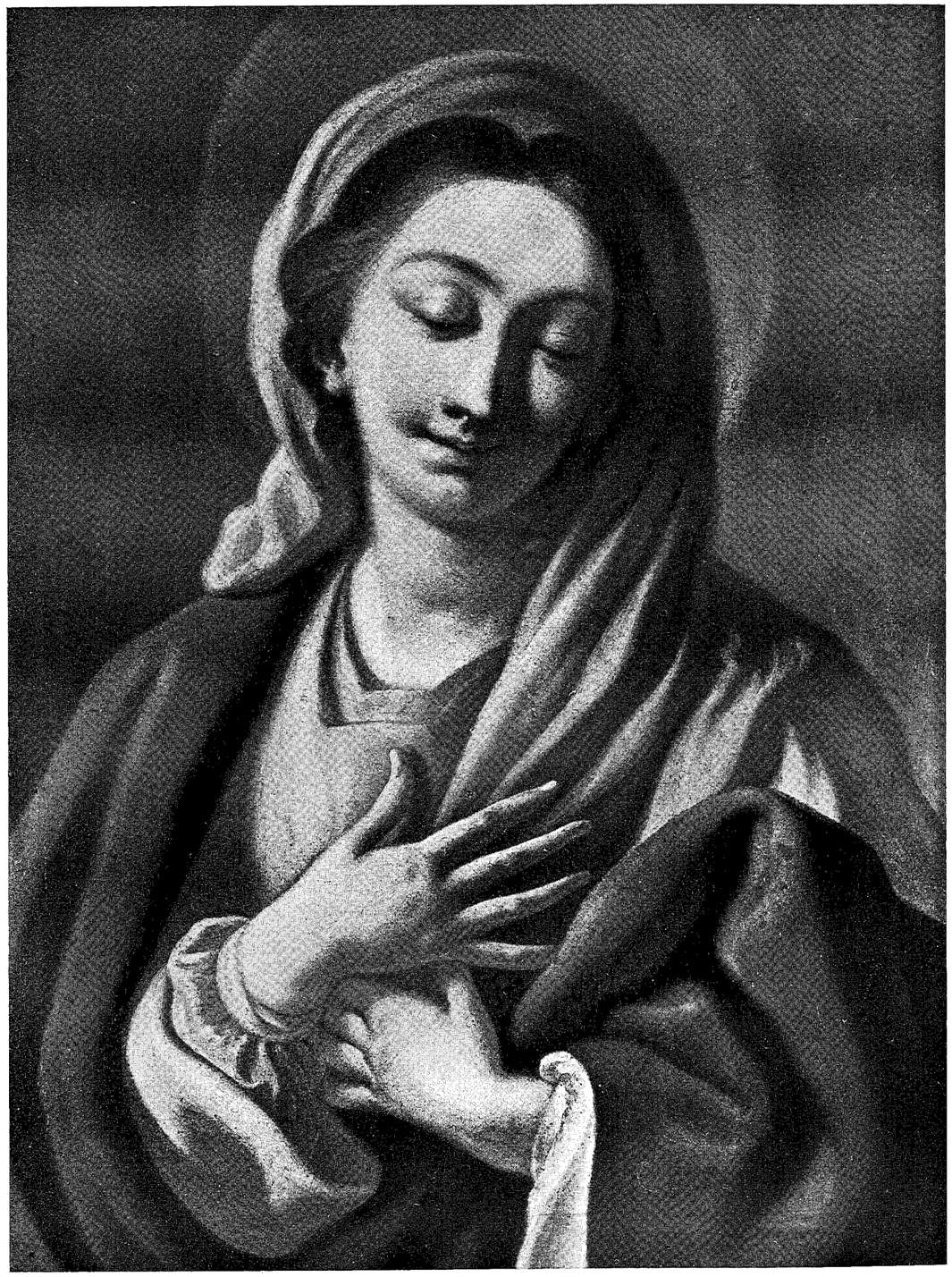


Fig. 121-a. - La Madonna di S. Alfonso
(forma perfetta del Di Maio; Pagani, Museo Alfonsiano - PP. Redentoristi)

gna. Quest'ultima proviene dalla cappella serotina della Madonna delle tre corone, che era una volta a Porta Capuana, dove più volte S. Alfonso predicò anche da vescovo, come già aveva fatto da giovane sacerdote nella cappella dei Berrettari.

Anche a Napoli, nella cappella di S. Restituta nel duomo è conservata una tela rettangolare della medesima immagine.

A noi interessa molto seguire ora l'azione di S. Alfonso intorno a questa immagine della Madonna.

Una derivazione da questo tipo iconografico egli la volle in un grande quadro, dipinto per la prima chiesa della sua Congregazione a Ciorani, nel 1769 (fig. 122). In esso l'Eterno Padre benedice la sua Figlia prediletta; il Verbo Redentore, con lo sguardo fisso nel Padre, leva la croce, che Egli ha voluto condividere con la Madre, rendendola, in un grande disegno di amore per l'Umanità, Corredentrice; lo Spirito Santo irradia la sua luce, che ha fatto tanto bella e santa la sua Sposa. Sulle nubi Ella ascende a questa gloria nella Trinità, incrociando le mani sul petto, con gli occhi raccolti nell'estasi interiore. Il volto è appunto quello dell'immagine dipinta dal Di Maio.

Fig. 121-b. - La Madonna di S. Alfonso (tela prima del restauro)

Purtroppo questa tela, la quale non era altro che la versione in colori del magistrale discorso di S. Alfonso sull'Immacolata, è andata distrutta per incendio, nel 1931. Essa provava come questo tipo iconografico era dominante in Alfonso, che non soltanto l'aveva messo al primo posto nella sua divozione privata, ma l'aveva scelto per la prima esaltazione di Maria nella Trinità, nella prima chiesa della sua Congregazione, dedicata appunto alla SS. Trinità.

Nello stesso anno 1769 anche nella divina Pastora per le Redentoriste egli faceva dare da Di Maio questo volto mariano (fig. 105).

La preferenza di S. Alfonso per questa immagine della Madonna è documentata anche dall'esecuzione di un dipinto per le Suore redentoriste di S. Agata dei Goti.

Queste Suore conservano infatti una piccola tela, che è firmata dal Di Maio e porta la data: 1767. Essa rappresenta appunto il Redentore giovane (fig. 123-a), molto simile alla Madonna. Ed è bene notare qui che anche nel duomo di Napoli, nella cappella di S. Restituta, si trovano Madonna e Redentore abbinati.

A tergo della tela del Redentore conservata dalle Suore era scritto: « Ex devotione Josephi Durante ». In un secondo tempo, non sappiamo quando e da chi, queste parole sono state semicancellate, e su di esse è stato scritto: «Ex episcopi de Ligorio devotione».

Questa tela, oltre la somiglianza fisionomica, di cui parleremo subito, presenta anche affinità materiali con la tela della Madonna che S. Alfonso aveva nel suo oratorio a Pagani (fig. 121-a). Le dimensioni sono perfettamente uguali. Il dr. Federici, che ha osservato l'una e l'altra tela prima di restaurarle, le ha trovate di identica manifattura. Anche i due telai erano identici nel legno e nei chiodi ed abbastanza rudimentali.

Questi particolari fanno pensare con molta probabilità, che i due dipinti, benchè oggi si trovino a tanta distanza, siano stati eseguiti dallo stesso pittore, in tempi vicini.

Se poi si entra nel campo artistico propriamente detto, abbiamo alcuni dati che ci fanno raggiungere la certeza, quanto ad identità di autore, e più quanto a derivazione del Redentore dalla Madonna.

Il colore, nel suo impasto e nella sua tonalità è tale, che il pennello sembra passare da una tela all'altra.

La costruzione dei due volti è più rivelatrice ancora. Si concentri l'attenzione sul capo della madonnina, cercando di confondere lo scialle col fondo: si ha una testa con capelli non coperti. Si guardi contemporaneamente la testa del Redentore: la fronte, le arcate sopracciliari, la linea del naso, il disegno della bocca col sorriso abbozzato all'angolo destro, il disegno del mento: le due teste sono perfettamente somiglianti. Lo sguardo ed i capelli sono gli unici elementi che caratterizzano i due volti.

Se ora ricordiamo che il volto della madonnina è tratto dall'ovale di Pagani, segue che esso, dopo aver perfezionato quest'ultimo, ha dato origine al volto del Redentore.

Questa presenza immediata della madonnina che determina la tela del giovane Redentore, diventa più evidente, se si consideri che quest'ultimo, quanto a tipo iconografico, come disegno generale, era comune in quell'epoca. Tra gli altri, anche il Sassoferrato vi si è fermato.

La chiesa di S. Francesco a Ripa di Roma, il duomo di Napoli, i PP. Redentoristi di Pagani (fig. 123b), conservano tele simili. Queste ultime due ed un'altra da me vista presso il dr. Xiumé di Napoli, dànno l'identico Redentore delle Suore di S. Agata, ma il colore del manto, azzurro oltremarino, e la tecnica son di pittore che amava il Seicento. Nel Redentore per le Suore invece il Di Maio uniforma il Figlio alla Madre non soltanto nei tratti fisionomici, ma anche nel colore delle vesti, che va sul ceruleo, e tutto l'impasto è più chiaro. Si può esser certi che nel 1767, quando il Di Maio dipingeva il Redentore, la Madonna era stata già dipinta. E credo che nel 1767 ne eseguì copia, forse con capelli ricci, come in altra tela (fig. 125): le Suore l'avranno perduta.

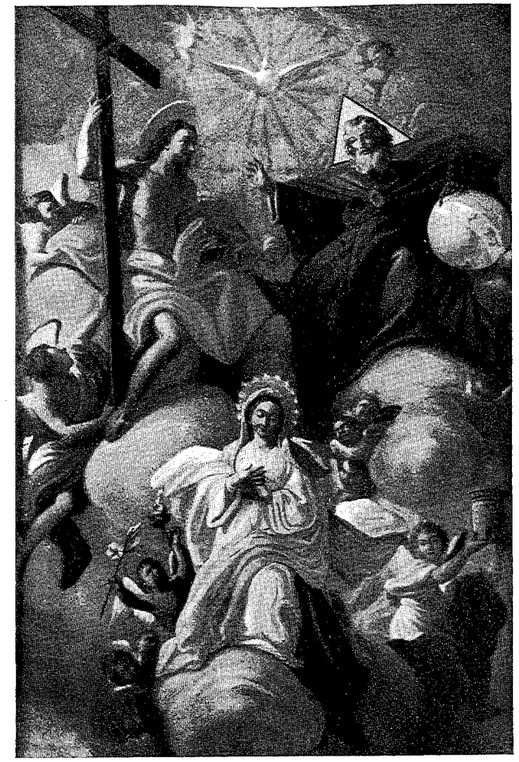


Fig. 122. - L'Immacolata nella SS.ma Trinità (Ignoto sec. XVIII; tela fatta eseguire da S. Alfonso per la prima chiesa dei Redentoristi a Ciorani; la tela è perita in un incendio)

Però mentre alle Suore S. Alfonso dava questo Redentore che *matrizza*, per i suoi Congregati, forse per i giovani, preferiva il tipo a tinte più marcate. Per le chiese poi e per il popolo preferiva un tipo di Redentore che è più vicino al tradizionale, pur avendo lo stile del Solimena. Uno di questi dipinti si conserva nella casa di Pagani (fig. 124).

Non sarebbe storicamente vero un giudizio che volesse fondarsi su questo Redentore delle Suore, per stabilire il gusto artistico di S. Alfonso. Certo egli non amava nè parrucche, nè salotti, nè minuetti; aveva però simpatia per il « finito », per il « limpido », e tra una meditazione wagneriana ed un'aria, un'elevazione dello Scarlatti, avrebbe preferito quest'ultima. Tra la Pietà di Michelan-

gelo giovane e la Pietà di Palestrina, avrebbe preferito la prima. Noi preferiamo la seconda, preferiamo Strauss, preferiamo l'arte che rifletta il nostro animo. Noi abbiamo ragione; però avrebbe torto chi per questo dicesse che il Santo non aveva buon gusto.

Ma l'azione di S. Alfonso non fu soltanto nel far riprodurre questa Madonna; l'origine stessa dell'immagine è dovuta alla sua ricerca in collaborazione col Di Maio.

Narra il Tannoia: « Essendo vescovo, ne riuscì un'immagine così bella e divota, che non saziavasi di vederla e riguardarla, ripetendo sempre: E' bella!... è bella!... » [102]. Credo che qui abbiamo la documentazione dello stato d'animo del Santo di fronte alla sua Madonna. E ciò appare evidente se si pensi che quest'immagine bella, poichè lo entusiasmò tanto, dovette esser da lui in seguito prediletta. Ora la storia ci dice che la immagine che egli di fatto predilesse e conservò fino alla morte, fu quella dipinta dal Di Maio prima del 1767. A questa deve quindi riferirsi la preziosa testimonianza del Tannoia; e l'espressione: « ne riuscì », che significa una ricerca personale coronata da successo, deve denotare appunto l'azione personale del Santo sul Di Maio.

Fig. 123-a. - DI MAIO P. - Redentore giovane (tela dopo il restauro conservata dalle Redentoriste di S. Agata dei Goti)

Questa tela non solo documenta l'incontro del Di Maio con S. Alfonso, ma ha una sorprendente affinità con la tavolozza del De Mura nel quadro n. 231 della Pinacoteca di Napoli (fig. 119). Le luci della veste sono anche qui lievemente viola e roseo, il manto, azzurro di cobalto, è animato dalle stesse luci, benchè nel De Mura vi sia più arte; lo scialle sul capo anch'esso è color lievemente terra di Siena naturale.

Sono incontri questi che non si possono determinare in dati e date precise, ma che provano con evidenza che i tre amici ed artisti De Mura, Di Maio e S. Alfonso, alla Scuola del Solimena, furono animati ed uniti da uno stesso ideale mariano. Questo è bello, ed i biografi del Santo non lo ignorino più.

Per queste ragioni, dunque, pur lasciando i diversi titoli locali, io credo e propongo che questo tipo iconografico mariano si possa e debba chiamare: *la Madonna di S. Alfonso*. Esso infatti è l'espressione dell'ideale bellezza di Maria, come la intuì la giovinezza di Alfonso; è la prima parola in luce di arte del capolavoro mariano, le Glorie di Maria; nella sua forma perfetta è la parola definitiva del Santo sulla bellezza di Maria; egli la volle come prima, bella esaltazione dell'Immacolata nelle chiese dei Redentoristi; fu una delle forme mariane che illuminarono la tarda età del Vegliardo.

Ancora oggi, a piè' del crocifisso del suo oratorio a Pagani ,si può osservare il grosso chiodo, al quale doveva essere sospesa la tela, tra la Madonna dello Spirito Santo e la divina Pastora, come leggiamo nel suo testamento del 1775. La tela evidentemente inclinava sull'altare, sicchè Alfonso poteva contemplarla, mentre, piegato dalla cruda malattia, celebrava il santo Sacrificio.

Tutta la sua vita si esprime e si compendia così nella luce mistica ed artistica di questa che fu *la sua Madonna*; o come egli amava dire: *la sua Signora*.

LA MADONNA DI S. ALFONSO E L'IMMACOLATA

L'origine alfonsiana di questa Madonna è posta in maggior luce dalla storia di un'altra tela.

Il 12 maggio 1765 S. Alfonso faceva premura sul Di Maio, perchè portasse a termine un grande quadro della Madonna. « Ringrazio V. S. Ill.ma della bellissima notizia che mi ha dato nell'aver cominciato il quadro di Mamma Maria, per la chiesa delle monache di Frasso ed ora prego Mamma che lo facciate presto. Caro D. Paolo, voi dite che amate assai la Madonna: lo credo, ma vorrei che questo amore lo faceste trasfondere anche negli altri; e però finite presto il quadro, che così sarà amata anche dagli altri» [103].

La lettera, oltre il bell'umanesimo e misticismo artistico di Alfonso, che all'arte ed agli artisti domandava la rivelazione del volto di Maria, per farla amare, documenta la comunione di ideale mariano che legava il

Fig. 123-b. - Redentore giovane (Ignoto sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)

Fig. 124. - SS. Redentore (Ignoto sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)

Santo ed il pittore, e che spiega la loro collaborazione mistico-artistica intorno al volto, quale ci è dato dalla Madonna di S. Alfonso.

Questa tela di Frasso (fig. 125) è di circa m. 5 × 2,50 e, con la firma dell'autore, porta anche la data: 1765. Essa si trova nella chiesa dove era ed è venerata una statua della Vergine del Perpetuo Soccorso. Questa non ha alcun rapporto con la Madonna omonima, che si venera a Roma, nella chiesa di S. Alfonso in via Merulana, e che è l'espressione pittorica di quanto egli scrive nelle Glorie di Maria (fig. 126). La statua di Frasso è bruttissima, tanto che S. Alfonso voleva bruciarla, non tenendo considerazione di una pretesa origine miracolosa di tale simulacro. E sono convinto che per indurre il popolo che resisteva a questa sua decisione, pregò il suo amico Di Maio,

perchè avesse dipinto una tela, la quale con la sua bellezza veramente facesse amare la Madonna. Solo così si può spiegare perchè la tela fu posta accanto alla brutta statua, nel presbiterio. Però la statua ha resistito ed è ancora lì [104].

La divozione popolare ama talora forme deteriori e Gesù ci insegna che spesso è prudenza tollerare e non spegnere il lucignolo che fumiga, e non tagliare la zizzania, quando con essa vi sia del grano!

La Vergine, che occupa la parte centrale del dipinto, è circondata in alto da angeli con varii simboli: i gigli, lo « speculum », la palma, la « domus aurea », una stella luminosa su cielo oscuro. Intorno al capo sono le dodici stelle; sul globo terrestre è l'arco della luna, e su questa poggiano i piedi della bella Signora. In basso quattro Suore Carmelitane (la chiesa faceva parte del monastero), due a destra, due a sinistra, contemplano con rapimento la Madre col Bambino.

Ella è tutta in piedi, con veste rosa e manto celeste, con i capelli biondi, divisi sulla fronte e circondati da bella corona. Lo sguardo è mite, ma un po' pensoso, mentre quello del Bambino è più sorridente. Col braccio sinistro Ella porta il Figliolo, che poggia il piede sulla mano destra della Madre. Gesù ha nella sinistra il globo terrestre, sormontato dalla sua croce di Redentore, e con la destra benedice sorridendo.

La presenza di S. Alfonso qui è sensibile nella composizione e nel volto della Madonna.

La composizione è quella di una tela che aveva a Pagani: Maria, immacolata perchè madre di Gesù; a Ciorani sarà Maria, immacolata perchè eletta e prediletta dalla Trinità. Il volto è quello della sua Madonna.

Credo che l'Immacolata di Frasso nel 1765 ci possa far determinare la data della Madonna di S. Alfonso. Rileggiamo il Tannoia: Essendo vescovo ne riuscì un'immagine così bella e divota, che non saziavasi di vederla e riguardarla, ripetendo sempre: « E' bella, è bella! ». Per la prima volta vedeva espressa in forma perfetta la sua forma ideale. E tra il 1764 ed il 1769 si fermò su questa forma.

Ma il Tannoia ci ha detto che l'immagine, oltre che bella, era divota, cioè raccolta, meditativa. Questo conviene non alla Madonna di Frasso, ma alla piccola tela che nel 1767 dava origine al Redentore (fig. 121-a). E' questa dunque l'immagine che gli « riuscì ».

Altro particolare: i capelli dell'Immacolata di Frasso son ripetuti nel Redentore del 1767 (fig. 123a), ma non nella Madonna di S. Alfonso, come era più naturale. Evidentemente questa era stata già dipinta prima del 1765: forse nel 1764, perchè nel 1763 non si parla della *bellissima immagine*.

Noto qui che ora dovrebbe apparir con evidenza che se il ritratto di Pagani non dà questa Madonna, ma la sua forma imperfetta come è nell'ovale, ciò significa che non si vuol ricordare l'immagine preferita dal Santo, ma l'immagine dipinta da lui, come il crocifisso (fig. 22, 23).

Il Di Maio diede dunque in collaborazione con S. Alfonso la forma perfetta della sua Madonna nel 1764. Continuando nelle ricerche ho osservato una sua tela nella chiesa di S. Nicola alla Carità, a Napoli. Esso dà lo sposalizio della Madonna con S. Giuseppe.

In questa tela il volto della Vergine ha un'altra sagoma, meno ovale. Poichè nella stessa navata si trova un'altra grande cappella, con una tela del Solimena, che dà Santa Maria dei monti con S. Pietro e S. Paolo, ed in fondo si trova una tela del De Mura, che dà la visita di Maria SS. a S. Elisabetta, si può facilmente constatare che il volto della Madonna nel De Mura e nel Di Maio sono quasi identici e non si allontanano dalla sagoma data dal Solimena.

Forse è opportuno ricordare qui che la chiesa, ampliata e decorata, era riconsacrata nel 1716; vi aveva lavorato principalmente il Solimena, con la collaborazione dei suoi giovani discepoli De Mura e Di Maio. Erano gli anni in cui S. Alfonso si esercitava da giovane avvocato e seguiva naturalmente i lavori dei due amici e del maestro; tanto più che la chiesa di S. Nicola ed i PP. Pii Operai erano da lui frequentati.

Fig. 125. - DI MAIO P. - L'Immacolata (tela eseguita nel 1765, su preghiera di S. Alfonso, per la chiesa delle Suore Carmelitane di Frasso Telesino)

Fig. 126. - La Madre del Perpetuo Soccorso (Ignoto, dipinto su tavola ven. nella chiesa di S. Alfonso, Roma, v. Merulana)

Nel 1749 il Di Maio dipingeva per i PP. della Missione di S. Vincenzo a Napoli una grande tela che dava la S. Famiglia insieme con S. Giovanni Battista, S. Elisabetta e S. Zaccaria (fig. 128). Il volto della Madonna è lo stesso di quello dato nello sposalizio della Vergine molti anni prima, a S. Nicola alla Carità: egli manteneva dunque la forma che dirò: accademica, giovanile.

Proprio l'anno seguente S. Alfonso pubblicava nelle Glorie di Maria la madonnina, che nel 1764 il Di Maio perfezionava.

Constatiamo qui dei fatti: il Di Maio nelle sue lettere [105] confessa il suo entusiasmo per questa nuova madonnina, tanto che poi la riprodurrà constantemente nelle sue tele; nel 1749 stava invece nella forma accademica; dovremmo quindi concludere che per tale anno non aveva ancora fatto sua la forma che S. Alfonso aveva dato nelle sue tele giovanili e che stava per far incidere nella sua opera mariana. L'evoluzione dell'artista è nata dalla contemplazione mistica del Santo.

Si può pensare che S. Alfonso, espressa la forma ideale della sua Madonna, quale la cercava fin dagli anni giovanili, si sia arrestato. Ma l'artista santo è sempre giovane. *Ancorchè vecchio non lasciava di abbozzare immagini*. Ed ecco un'altra luce di arte che illumina i suoi anni estremi.

Nella tela di Benevento del 1777 (fig. 72), nel ritratto antico di Frosinone (fig. 55), nella incisione del Remondini del 1786 (fig. 68), nella incisione del Crosta secondo la variazione Tannoia del 1787 (fig. 131), finalmente nel ritratto postumo del Castiglia, come è nella copia del 1817 (fig. 84), è riprodotta costantemente una madonnina che porta la mano destra al petto, nascosta in parte dall'ampio scialle che scende dal capo. Si intravede il disegno di una delle tante madonnine dipinte dal Dolci (fig. 129-a). Ma la costanza di questa rievocazione su ritratti alfonsiani, eseguiti in diversi tempi e da pittori diversi, non può non far pensare ad una preferenza del Santo per questa immagine.

Fig. 127. - L'Immacolata (tela donata a S. Alfonso; Pagani, PP. Redentoristi)

Un documento, conservato dai PP. Redentoristi di Parigi, viene ad integrare ed a spiegare in qualche modo queste rievocazioni dei cinque ritrattisti. Il documento è costituito da un'immagine di carta semplice: la cornice ne lascia vedere cm. 15,2 × 8,5, che sono quasi le dimensioni di tutto il documento.

Disegnata in un circolo, è la Madonna, tutta raccolta, con gli occhi bassi, la mano destra al petto e tutta la persona cinta da ampio scialle. L'aspetto è certamente pensoso e mesto (fig. 129-b). La derivazione dall'immagine del Dolci, è evidente. Dico però derivazione, perchè nel Dolci la testa piega un po' più verso sinistra ed il volto è più oblungo, mentre nella madonnina di Parigi, per una non netta distribuzione della luce, la fronte appare un po' più ampia. Tutto il disegno è semplificato e perde la grazia del modello.

L'immagine è incollata su di una tavoletta, di cui il Santo negli ultimi anni si serviva come appoggio, per firmare lettere o altri fogli. Sulla parte superiore dell'immagine il Redentorista P. Negri, contemporaneo di S. Alfonso e che noi già conosciamo quale diligente estensore di note sui ritratti [106], ha scritto: « Avanti questa S. immagine di M.ª. SS.ª. spirò in Dio la B. Anima sua Monsig.e D. Alfonso M.ª de Liguoro, R. Magg.e e Fondatore della Cong.e del SS. Red.e, presente e genuflessa tutta la Communità de' Pagani, li Rettori delle Case del Regno, e li Studenti de' Ciorani; di anni 90, M. 10, g. 5, I Ag.o 1787, ore 16, minuta 40, giorno Merc. ».

Il Redentorista P. Fabio Buonopane, che assistette S. Alfonso nell'ultima malattia, affermò il 10 luglio 1788: « Io che stava accanto al letto, dalla parte sinistra del moribondo... presi una figurina, che mai mancava da sopra il letto, rappresentante la Madonna della speranza, di cui da detto Servo di Dio, a sua idea, fu fatto fare il rametto, sotto di cui vi è il versetto: *Spes nostra salve* e, chiamatolo ad alta voce, per essere egli alquanto sordo, li dissi in simili sensi: — Monsignore, ecco l'imagine di Maria Santissima, in questo punto vi ha da aiutare; ravvivate la confidenza in lei, raccomandatevici di cuore: avete promossa la di lei divozione in vita, ella vi aiuta in morte. — A tali voci il Servo di Dio che stava già in agonia, senza moto, senza favella, aprì gli occhi e li girò attorno alla stanza, e poi fissatili alla detta imagine che io in mano tenevo avanti la sua faccia, viddi con propri occhi e manifestamente che il Servo di Dio, in contemplare cogli occhi la detta imagine da me presentatali, divenne in un istante straordinariamente acceso nel suo volto; le labbra che prima erano esangui ed illividite, divennero rubiconde ed accompagnavano un certo giocondo riso in quell'istante. Mi apparve il suo volto raggiante. Qual veduta io ammirava e m'inteneriva »[107].

Il P. Tannoia precisa che ciò avvenne quasi ad « un'ora di notte », cioè verso le nostre

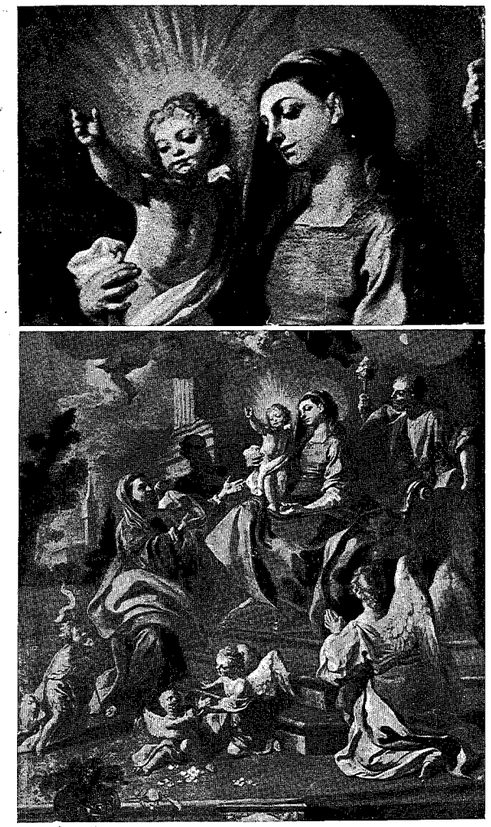


Fig. 128. - DI MAIO P. - La Sacra Famiglia con S. Giovanni Battista, S. Zaccaria e S. Elisabetta (tela del 1749; oratorio dei PP. della Missione, Napoli)

fot. F.lli Alinari
Fig. 129-a. - DOLCI C. - La Vergine (Pinacoteca, Torino)

ore 21 del 31 luglio 1787 [108]. Altri testimoni confermano ciò [109].

Dalle affermazioni del P. Buonopane e del P. Negri sappiamo dunque che l'ultima immagine, sulla quale il volto di S. Alfonso si illuminò, fu appunto quella derivata dal Dolci, e sappiamo anche che il Santo stesso aveva curato tale derivazione.

Tutto questo spiega bene, perchè i ritrattisti Crosta e Castiglia rievochino tale immagine nei suoi ritratti.

Ma la incisione remondiniana e molto più la tela di Benevento precedono la morte di S. Alfonso; esse quindi non possono ricordare l'episodio narrato dal P. Buonopane. Credo che vogliano documentare una preferenza del Santo per questa immagine; preferenza che lo mosse a curarne la diffusione per via di incisioni. Poichè la tela di Benevento è del 1777, dobbiamo concludere che per tale data la derivazione alfonsiana dalla immagine del Dolci era già stata eseguita. Se la tela di Frosinone è anteriore alla morte di S. Alfonso, come io credo, anche essa documenta quanto dico qui.

Quale fu l'opera personale di S. Alfonso in questa derivazione? Certo S. Alfonso, come dice il Tannoia, « ancorchè vecchio, non lasciava di abbozzare... immagini... in onore di Maria SSma, che a beneficio comune non mancò far incidere in varii rami » [110]. Il P. Buonopane ci ha detto che della madonnina del Dolci egli aveva « fatto fare il rametto a sua idea ». Che cosa deve intendersi con la espressione: « a sua idea »? Si tratta di una semplice designazione, di una scelta di immagini, di una vaga indicazione orale, come può farla chiunque ad un disegnatore, o deve intendersi di un'idea espressa per via di disegno, più o meno perfetto?

Il P. Tannoia, parlando di S. Alfonso, il quale da buon discepolo alla scuola un po' enciclopedica del Solimèna aveva preso nozioni anche di architettura, scrive: « I disegni delle nuove case da lui si delineavano o per lo meno gli architetti, che avevano le commissioni, sottometter dovevano alla sua censura quanto da essi era stato ideato » [111]. Credo che qui l'espressione « ideato » significhi « disegnato ».

Nella nota apposta alla Madonna dello Spirito Santo noi abbiamo letto: « il disegno e l'immagine di Maria SSma, nel modo in cui è espresso, fu ideato dal B. Alfonso de Liguori... e fu eseguito dall'insigne pittore Francesco La Mura » [112]. Si rifletta che nella Madonna dello Spirito Santo si trattava di pittura e non di semplice incisione: il disegno doveva esser « eseguito » nel colore; nella incisione invece tutto sta nel disegnare e nel chiaroscurare. Quando dunque si dice che S. Alfonso *ideò* il disegno, De Mura *eseguì*, si vuol dire che il Santo pensò al disegno ed il De Mura disegnò interrogando il santo amico? Sarebbe stata una cosa un po' goffa. *Ideare* un disegno significa dunque delineare, proprio come ci ha detto il Tannoia per S. Alfonso: « *I disegni* delle nuove case da lui si *delineavano*.

L'*ideare* di un pittore, di un architetto, non è il *concepire* astratto del filosofo: è concepire in linee e volumi; è *vedere* una forma definita. I critici di storiografia alfonsiana questo non devono ignorare.

Il concetto di *ideare* in S. Alfonso prende tutto il suo valore, illuminandolo con l'espressione del Tannoia: « Ancorchè vecchio, non cessava di abbozzare ». L'*abbozzare* è appunto il progressivo far venir fuori una forma, un'idea. E si dice che un'opera di arte è restata allo stato di abbozzo, quando è ancora allo stato di idea, non pienamente espressa.

Credo quindi che l'espressione del Buonopane: « A sua idea fu fatto fare il rametto », ricordi e documenti la prassi costante del Santo: egli delineava, abbozzava immagini e le dava poi o a pittori o ad incisori, per la piena espressione dell'ideale, che lo aveva illuminato interiormente.

Tutto questo diventa ora evidente se si rileggono le attestazioni del P. Di Costanzo [113]. Egli ci ha detto che S. Alfonso « *espresse i suoi affetti con tante diverse e bellissime figure* ». Sul termine « esprimere » non vi è da equivocare.

Ma anche se il Di Costanzo non avesse usato il termine « esprimere », è da notare che egli insiste non sul tema, sul concetto delle figure, ma sulla vivezza di espressione, sia delle figure, sia delle poesie. Ed è appunto da questa vivezza di espressione che egli argomenta la vivezza delle idee, degli affetti del Santo, e vuol farla notare agli altri. Se non erro, questo tronca ogni eventuale ombra di dubbio.

Sicchè quando il Di Costanzo e gli altri dicono: *ideare*, intendono distinguere l'azione del Santo dall'incidere, dall'imprimere, dallo stampare, non dal disegnare.

Il P. Tannoia ci dice che il 28 luglio, « verso tardi lo sorprese il singulto, che travagliollo fino all'ultimo. Non mancandosi dai nostri animarlo alla confidenza verso Maria SSma, se gli pose tra le mani una *sua* immagine. Avendola baciata, recitò interrottamente la Ave Maria » [114]. Quale fu questa *sua* immagine? Non possiamo affermarlo, perchè coloro che assitettero l'infermo dicono che furono diverse le immagini di Maria, che gli furono presentate. Comunque è bene tener presente che le parole del P. Buonopane sembrano insinuare che la Madonna del Dolci era costantemente sul letto, e quindi doveva esser quella che più di frequente veniva mostrata al Santo.

Fig. 129-b. - La Vergine (da Carlo Dolci; stampa conservata dai PP. Redentoristi di Parigi, Brd. Montparnasse)
Guardando questa immagine S. Alfonso morì

Concludendo, questa immagine della Madonna, pensosa e mesta, disegnata da lui, secondo la composizione del Dolci, che aveva certamente veduto in qualche copia, egli la amò, la fece sua e su di essa morì.

Ancora una volta dunque S. Alfonso raccoglie da un artista il fiore della bellezza di Maria e lo trasfigura, prima in preghiera, poi in estasi.

Così Dante, il quale contempla S. Francesco nella luce della poesia, ma con nostalgia, che è in ogni vero grande poeta, esclama: *Meglio in gloria del ciel si canterebbe*.

Così S. Alfonso, è un fatto storico documentato, dalla luce dell'arte passò all'estasi; dall'estasi alla gloria del cielo, a contemplar « *la faccia, ch'a Cristo più s'assomiglia* ».

PARTE SECONDA

L'ICONOGRAFIA ALFONSIANA

(Profilo storico)

CAPITOLO I

LE PRIME FORME ICONOGRAFICHE

1° periodo: 1787-1816

CRITERIO E DISEGNO GENERALE

L'attività dei pittori ritrattisti ci ha dato il vero volto di S. Alfonso ed essa necessariamente si è conclusa con la sua morte.

L'attività iconografica comincia con la morte ed ha quale oggetto non tanto la conoscenza del volto, quanto la venerazione; onde nell'uomo cerca di porre in evidenza soprattutto la luce superiore del santo. Da ciò segue che una certa luce, forse anche una forma ideale, che non è facile nel ritratto, si affermi nel campo iconografico.

Questa forma ideale quanto a S. Alfonso ha seguito una duplice via: una, pur idealizzando, ha cercato mantener fedeltà alla forma caratteristica del volto, così come era data dai lavori eseguiti sui ritratti del Crosta; l'altra via, trascurando questo volto, perchè sembrava in disarmonia con la grande anima, ha tentato di rendere direttamente il volto interiore, dando al corpo un valore di simbolo.

In questo profilo storico seguiremo non la iconografia *ideale*, ma quella che vuol essere *autentica*, limitandoci a metterne in evidenza la maggiore o minore fedeltà nelle fasi evolutive.

La domanda fondamentale che dunque ci poniamo è se questa iconografia autentica è veramente fedele al volto di S. Alfonso.

Per venire alla soluzione di tale questione, credo che il metodo migliore sia procedere alla investigazione del sorgere e dell'evolversi di tutta la iconografia, fino ai nostri giorni. La constatazione dei fatti, nel loro sorgere e nel loro divenire, porrà in evidenza la fedeltà o meno della iconografia.

Volendo dare un disegno generale di tutta questa evoluzione, possiamo dividerla in tre periodi. I limiti segnati in anni precisi hanno valore di riferimento approssimativo, non di separazione netta. L'evoluzione iconografica per sua natura è graduale: con le nuove forme persistono sempre le anteriori.

Il primo periodo va dal 1787, anno della morte di S. Alfonso, fino al 1816, anno in cui egli viene dichiarato beato e quindi la iconografia assume carattere di culto.

Il secondo periodo va dal 1816 al 1896, anno in cui la celebrazione del secondo centenario della nascita del Santo e la scoperta della tela di Benevento (fig. 69) determinano un cambiamento radicale: al tipo *E* del ritratto del Crosta succede il tipo *D*.

Il terzo periodo va dal 1896 al nostro tempo, in cui è lecito sperare che gli artisti diano una iconografia nuova, secondo la verità quale ci è documentata con certezza nel ritratto di Pagani, tipo *C*, in armonia con tutti gli altri ritratti, restituiti alla loro luce originaria.

PRIMI FATTORI DEL MOVIMENTO ICONOGRAFICO

Premetto alcuni fattori che hanno determinato il sorgere ed hanno influito sullo sviluppo iconografico del primo periodo.

Il 1° agosto 1787 muore S. Alfonso; un plebiscito di omaggi si determina intorno a

lui. Benchè le leggi canoniche disciplinino rigorosamente questa venerazione, perchè non abbia carattere di culto, pure l'affermazione iconografica alfonsiana è immediata e grandiosa. Essa nasce dal popolo ed è sostenuta dalla Congregazione del SS.mo Redentore; la quale in Italia è presente con 13 case religiose, dalla Sicilia all'Umbria; al di là delle Alpi ha già messo salde radici nell'azione di un nucleo di Redentoristi, che si stringe intorno a S. Clemente M. Hofbauer: prima a Varsavia e poi a Vienna ed altrove.

E' opportuno riportare qui una lettera del 12 novembre 1787, la quale documenta bene lo stato d'animo che determinò il movimento iconografico. La lettera è di una Suora domenicana di Sorrento: Suor Maria Michela Grimaldi.

« Stimatissimo Padre, la pace sia con noi... Ricevei subito la vostra veneratissima lettera, a me tanto cara, con insieme le tre figure del nostro santo Padre e la sua santa veste. Sono continue le richieste che ho delle sue figure e sue reliquie: la divozione che per esso santo Padre hanno, è grande. Di grazie n'hanno spesso e continue: è amato con amore dello spirito da tutti; non sembra morto, ma sembra vivo appresso di noi. Ora è conosciuto da tutti dopo la sua morte per quel santo che era, che non era conosciuto in vita...

Le tre figure che mi avete mandato, due sono andate all'infermi; una l'ho collocata in quatretto (sic) coverto dal vetro, e l'ho posta alla gelosia grande, sopra l'altare maggiore, e l'ha (là) stà ai baci di tutte le religiose ed alla divozione di tutte: che bel volto di paradiso, inspira santità e divozione! Io spesso gli vado a baciare la mano, e a prestargli la mia devota ubbidienza...

Desidero sapere di che stima n'ha presa Roma, sì la Sacra Congregazione come il Santo Papa. Mi raccontò il fu D. Pasquale Mastrillo, arcivescovo di Bettelemme, chierico regolare teatino, che quando si consacrò Monsignor Liguori (essendo egli uno degli assistenti), disse il Papa: « Alla morte di Monsignor Liguori abbiamo un altro Santo alla Chiesa di Gesù Cristo ». Ed altre cose mi raccontò, che i Cardinali erano ammirati del suo spirito...

Mi affliggo al sommo che sono stata negligente di non averlo ringraziato in vita, dei suoi santi libri che scrisse, e che spesso a me regalava. Colla mia arida gratitudine, sosteneva l'aridità del suo spirito; chè, doppo che scriveva tanto, non c'era chi lo ringraziasse.

I suoi santi libri sono pieni dello Spirito di Dio, belli e chiari nella divina Scrittura, che non ve ne sono comparazione di altri. Ora io li capisco assai più, che non li capiva prima, e sono tutto il mio cibo spirituale, e la mia santa guida. Ne sia a lui gloria in paradiso, doppo Dio...

Desidero ancora una sua figura per tenerla meco continuamente e, se fusse possibile, di avere un quatretto dipinto, per regalarcelo alla Regina, quando viene nel nostro Monastero... »[1].

Nelle investigazioni iconografiche, dalla presenza dell'immagine del Santo, diffusa molto e fin da principio, avevo avuto la viva impressione dell'entusiasmo popolare, che si può paragonare solo a quello suscitato nel nostro tempo dalla glorificazione di S. Teresa del Bambin Gesù; tanto chè, vent'anni dopo la sua morte, tutto era pronto per la sua beatificazione. Eppure la sua lunga, movimentata vita di 90 anni; soprattutto la sua attività dottrinale, che non era di ripetitore semplice, ma di maestro nella Chiesa, aveva imposto un esame dettagliato e rigoroso di ogni sua azione, di ogni sua parola.

La lettera della Suora di Sorrento documenta dunque molto bene l'entusiasmo popolare e ne indica la grande ragione; la quale come per Santa Teresa del Bambin Gesù così per S. Alfonso era nel messaggio della salvezza: anche Alfonso era la « parola del buon Dio » alle anime, che il rigorismo teoretico o pastorale ricacciava nell'ombra.

Fu quindi un movimento spontaneo di gratitudine del popolo cattolico che fece amare e cercare il suo volto, come volto di luce; anche se deformato dalla malattia, dagli anni, e, quasi ciò non bastasse, dai pittori e dagli incisori.

DOCUMENTAZIONE DEL TANNOIA SULLA PRIMA ICONOGRAFIA

Su questo movimento iconografico, voluto dal popolo, abbiamo una bella pagina del Tannoia. Diligente anche in questo campo di documentazione, è lui che inizia la storia della iconografia alfonsiana. Prima di cominciare lo studio di tale movimento, è bene leggere questa pagina del biografo di S. Alfonso.

« Non è da credersi quale e quanto spaccio abbiano avuto le sue immagini. Divolgata appena la morte, richieste si videro le immagini per ogni dove del Regno, e fuori. Tra pochi mesi, mi si attestò dai venditori di Napoli, che smaltite se ne videro da sessanta e più mila. A' 25. di Agosto, così da Napoli al P. Villani il nostro P. D. Giammaria d'Agostino: — In questa Capitale non si può uscire per le tante richieste di figure, e reliquie che da tutti si desiderano, e da ogni ceto, e già si è consumato il rame, che si è fatto dal Signor Tramontana. — Rescrivendo a' 28. del medesimo mese dice: — Qui vi è un sagro furore per le Immagini di Monsignor nostro. Molte me ne ha richieste Monsignor Jorio, altre il Consigliere secondo. Così il Rettore di Costantinopoli, il canonico Vinaccia, il P. Villarosa Gerolimino, e tanti altri; nè si può arrivare a compiacerli tutti »

« In tutta questa Città, e Paesi vicini, così da Benevento a' 12. Agosto il nostro P. D. Giannantonio Corrado, la divozione è universale; nè si fa altro, che cercare reliquie di Monsignore, e sue immagini. Ne vive così commossa anche Sua Eminenza, che di persona vuol venire per assistere ai funerali, che da noi si dovranno fare nella nostra chiesa ».

Da Foggia a' 25. Agosto mi scrisse il nostro avvocato D. Vincenzo de Angelis: « Quì per la seguita morte di Monsignor Liguori, e per li tanti prodigi, che per ogni dove si sentono, non mi lasciano momento di quiete, per aversi qualche sua figurina; ed io ed il Signor canonico Filiasi, oltre tanti e tanti, ne desideriamo qualche sua reliquia. »

« In tutto lo Stato Romano, così il P. Exgen. D. Francesco de Paola, subito che si è intesa la morte di Monsignor nostro Padre, vi sono state richieste per le sue immagini, e reliquie. Quali premure, oltre tanti altri, non mi ha fatto la Duchessa Barberini Cesarini, già monaca in Narni; avendolo trattato in Nocera colla Duchessa di Bovino, e sperimentollo profeta in se medesima. »

In Gubbio e Spello, ove risiedono i nostri, ancorchè conosciuto per fama, accertati della sua morte, si vide in tutti un'ansia somma per averne immagini, e reliquie, massime nel Clero, e ne' gentiluomini; e fra tutti, solleciti si videro i due rispettivi Vescovi.

Da Lodi di Lombardia scrivendo l'anzidetto P. Antonio Orietti anche al P. Francesco Colangelo, non solo gli fa richiesta delle immagini di Monsignore, ma ne vuol sapere la varietà qui impressa, e fa premura volerle tutte per divozione sua, e di tutti gli altri, che le desideravano.

Anche in Pavia vennero desiderate le sue immagini. D. Barbara Petra, di già mentovata, essendo stata da me compiaciuta di più immagini, e varie, non mancò accertarmi della somma venerazione con cui vennero ricevute, e degli estri di gioia tra i divoti. « Qui, mi scrisse, si sono venerate, e si hanno in pregio, come di un santo canonizzato ».

Ricerca ne venne fatta, e ne dovetti io mandare al P. Hofbauer in Warsavia, ed al Signor Virginio in Vienna. In Warsavia volendosi appagare la divozione di tanti, per moltiplicarne le copie, i nostri Padri altri nuovi rami fecero incidere. Così richieste anche vennero fatte da Venezia; ed altro rame ivi si vede inciso sull'originale di Napoli.

Monsignor Galeppi, oggi Nunzio in Portogallo, che per fama lo conobbe in Napoli, avendo avuto regalata da P. Pietro d'Onofrio dell'Oratorio, un certo numero d'immagini, ringraziandolo, così scrisse: « Ho ricevuto le immagini del Servo di Dio Monsignor Liguori, e saranno di consolazione a tanti che le desiderano. Io a lui non finisco raccomandarmi per gli affari di Napoli, acciò c'impetri da Dio quello che è di sua maggior gloria. »

Avendone ricevuta in Roma altra immagine da un Prete Napoletano il P. Mamachi, Superiore de' PP. della Missione, esultò, e diede in estro di compiacimento. « Mel ricordo, disse, quando fu qui per consagrarsi. Quanti lo trattarono, tutti gli presagirono l'altare, e da tutti se ne conserva una somma venerazione ».

Non uno, ma varii Eminentissimi in Roma, avendosi procurate le sue immagini, le veneravano come quelle di un Santo. Così in Napoli l'Eminentissimo Zurli; e Banditi in Benevento; anzi se la posero a capo del letto, come quelle di un loro Protettore. Monsignor Minutoli, Vescovo di Mileto, ha unito nella sua stanza l'immagine di Alfonso con quella di S. Filippo Neri.

Tra i tanti che tralascio, anche il Santo Padre Pio VI, ne dimostrò venerazione. Essendosegli mandata, per mezzo di Monsignor Galeppi, dal Sacerdote D. Salvatore Tramontana, l'orazione funebre composta dallo Scoloppio il P. Giuseppe Cavallo, in presentargliela il Cardinale Buoncompagno, estremamente se ne compiacque. Vedendo l'immagine che vi stava annessa, non saziavasene ribaciarla; e per un pezzo, con maggior divozione, se la tenne sul capo. « E' un santo, disse, e non dubito che goda Iddio. Ed al Cardinale: — La leggerò con piacere. »

Faceva meraviglia come un rame vedevasi consumato, così, non da noi, ma dagli esteri, altro si escogitava di varia idea. Solo il Sacerdote Tramontana ne formò dodici a sue spese, uno più bello dell'altro; e non contenti i divoti de' primi, se ne provedevano de' secondi. Avendo formato un rame di Monsignor moribondo, il solo canonico D. Gabriele Genga, oltre degli altri, cento ne volle, così richiesto dai nobili fratelli della Congregazione de' Bianchi.

Fig. 130. - S. Alfonso (*variazione Petrini*, dal Crosta; stampa da: La vera Sapienza... del Sac. D. Giov. M. D'Agostino in Napoli 1787, nella stamperia simoniana)

anche alludere ad incisione eseguita a Venezia per il popolo, distinta dall'incisione remondiniana per la « Theologia Moralis »; in tal caso si spiegherebbe l'affermazione del Tramontano come facile confusione della stampa per il popolo con la stampa per la « Theologia Moralis ».

Riconosco che questo è un particolare nella storia de'l'iconografia alfonsiana che attende maggior luce ed è legato all'origine della tela Crosta-Remondini (fig. 73). Mi auguro che altri possano far ulteriori scoperte e confermare o correggere quanto di inesatto ho potuto avanzare come ipotesi su questo punto.

INIZIO E PRIME FORME DELL'ICONOGRAFIA ALFONSIANA

L'uomo a cui si deve esser grati, non soltanto per i ritratti, ma anche per le immagini, fu dunque il Rev. Salvatore Tramontano, che noi già conosciamo.

Prevedendo la morte di Alfonso, e lo spaccio che aver dovevano le di lui immagini, un mercante di questo genere, chiamato Nunzio Petrini, essendosi industriato aver nelle mani innanzi tempo un suo ritratto, ne formò un rame; cosicchè appena s'intese esser morto, che ripiena si vide Napoli, e tutto il Regno. Altri però, e non furono pochi, lo vollero in tela, per loro maggiore soddisfazione.

Anzi che raffreddata, accresciuta si vede in Alfonso siffatta divozione. Richieste vi sono tuttavia le sue immagini, e reliquie per ogni dove del Regno, ed anche al di fuori, da persone di riguardo. Somma venerazione ed ossequio, tra gli altri, in atto che scrivo, ne ha dimostrato la nostra Real Principessa, ed Arciduchessa d'Austria Maria Clementina, e con fiducia ha chiesto ossequiare la sua immagine » [2].

Il Tannoia scriveva dunque questa prima pagina di storia iconografica prima che morisse Maria Clementina il 14 novembre 1801

Noto qui di passaggio che anche il Tannoia afferma che a Venezia fu eseguita una incisione secondo un modello napoletano. Se parla dell'incisione remondiniana (fig. 68), sarebbe confermata l'affermazione del Tramontano, che a me è sembrata inaccettabile, secondo la quale questa incisione sarebbe dovuta al Crosta[3]. Ma il Tannoia potrebbe

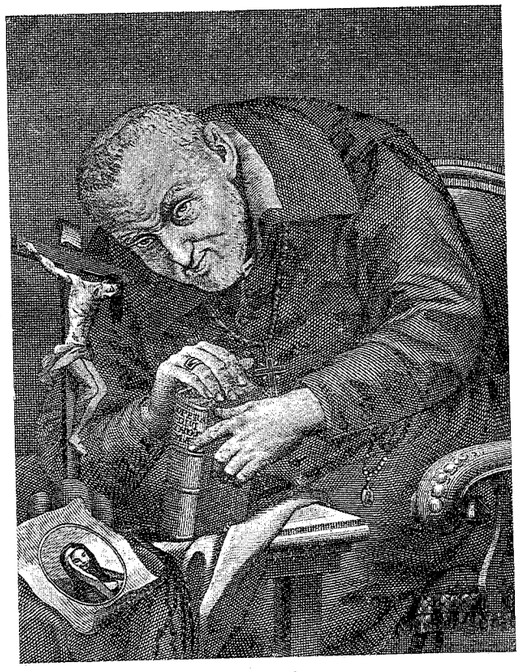


Fig. 131. - CROSTA T .- S. Alfonso (*variazione Tannoia*; stampa da: Oratio in parentalibus Alphonsi de Ligorio... a Clerico regulari scholarum piarum elucubrata, Neapoli 1787)

Fig. 132. - S. Alfonso (*variazione Blasucci*, dal Crosta; rame di fine sec. XVIII; Pagani, PP. Redentoristi)

Nel 1786-1787 egli fece eseguire oltre i lavori del Crosta e del Castiglia, anche molte incisioni. Non conosciamo la forma di esse; ma già sappiamo che nel settembre 1786 il Redentorista anonimo di Pagani mandava al Remondini due immagini: « una di un rame piccolo, con l'abito della nostra Congregazione ed un'altra di un rame più grande, vestito da vescovo... Lo stesso incisore Testa ha inciso il rame grande e piccolo ed amendue le facce sono naturali. Comparisce in fondo pochissimo collare, appunto perchè sta pendente. Tanto nella figura vestita da vescovo, quanto in quella vestita coll'abito della Congregazione, l'incisore l'ha posto il collare della Congregazione ».

Il Tannoia ci ha parlato del commerciante di immagini Nunzio Petrini, che, prevedendo con la morte di Alfonso una grande richiesta di figurine, calcolò bene e le preparò prima che questi morisse.

Possediamo una stampa del 1787 che porta appunto il nome Nunzio Petrino for. Essa ci dà in parte la tela di Tropea (fig. 78): il Santo a mezzo busto è chiuso in un ovale, con la mano che si porta al petto e tiene il rosario (fig. 130). Quest'immagine così semplificata dominerà tutta l'iconografia alfonsiana, anche fino a noi.

Pochi giorni dopo la morte del Santo, se non già prima, era stampata un'incisione disegnata dal Crosta (fig. 131). Anche qui il soggetto è presentato da religioso: il mantello dello studio-Crosta (fig. 76) è diventato una veste a larghi risvolti; la mano destra, ben disegnata, poggia su di un volume di S. Tommaso, e l'indice della sinistra ne mostra il titolo sul dorso; il volto è quello dello studio suddetto.

Fig. 133. - CROSTA T. - S. Alfonso (*variazione Tramontano;* stampa da: S.R.C... Servi Dei Alphonsi M. de Ligorio... Positio super introductione causae, Romae 1796)

Tutto questo sorgere e primo differenziarsi dell'iconografia, se si eccettui l'incisione remondiniana, non molto diffusa in immagini, si riporta al tipo di ritratto del Crosta, che noi abbiamo classificato con la lettera *E*.

Questo *tipo E* ci appare fin da principio differenziato in *due forme*: forma *Er* (tipo ritratto del Crosta, forma religioso); forma *Ev* (tipo ritratto del Crosta, forma vescovo).

Queste due forme a loro volta si presentano ognuna in *due variazioni* abbastanza costanti ed universali. Nella forma *Er* la prima variazione l'abbiamo nell'immagine del Petrini (fig. 130), molto vicina come atteggiamento alla tela di Tropea (fig. 78); la seconda variazione è data dal S. Alfonso con il libro di S. Tommaso tra le mani (fig. 131); nel volto si avvicina allo studio del Crosta, (fig. 76). Chiameremo queste due immagini, la prima: *variazione Petrini*, dal nome del figurinaio che la diffuse; la seconda: *variazione Tannoia*, perchè è proprio il Tannoia che l'ha in certo modo consacrata, preponendola alla sua biografia del Santo.

Anche la forma *Ev* si presenta in due variazioni: la prima ci dà S. Alfonso da vescovo, con le mani che si sovrappongono al petto e con l'Eucarestia in un ostensorio sul fondo in alto, a destra del soggetto (fig. 132); la seconda ci dà S. Alfonso da vescovo, ma le braccia si sovrappongono incrociate sul petto, e la mano sinistra sostiene un grande

Fig. 134. - Morte di S. Alfonso (Ignoto sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi, Roma v. Merulana)

crocifisso, che poggia sul braccio destro (fig. 133). Mentre la prima variazione indica il Crosta solo quale pittore, la seconda dice: « Thomas Crosta pinx. del. ». Poichè questa incisione nel 1796 fu spedita dal Tramontano a Roma, per essere preposta alla « Positio super introductione causae... », noi la chiameremo: *variazione Tramontano*; l'altra con l'ostensorio la chiameremo: *variazione Blasucci*, perchè, come vedremo, dovette esser il Blasucci che nel 1787 la fece copiare su tela e la presentò al popolo di Agrigento, in occasione dei funerali del Santo.

Le immagini che dipenderanno dal lavoro del Castiglia le denomineremo direttamente da questo pittore.

Questa classificazione del *tipo E*, in due *forme*: *E*, *Ev*, in quattro *variazioni*: *Petrini*, *Tannoia*, *Blasucci*, *Tramontano*, ci permetterà di seguire con chiara distinzione l'evoluzione delle immagini, il loro incontro che dà origine a forme miste, la maggiore o minore fedeltà al tipo dal quale hanno origine.

EVOLUZIONE E DIFFUSIONE DELL'ICONOGRAFIA ALFONSIANA

Per seguire meglio il movimento iconografico, penso che sia opportuno distinguere tre diverse zone di irradiazione: Napoli, Roma, Europa.

A NAPOLI

Abbiamo visto come il Sac. Tramontano già fin dal luglio 1788, aveva distribuito 18000 immagini [4]. Da documenti inediti si può seguire questa azione del Tramontano. Egli da Napoli fiancheggia l'opera del Cardone, primo postulatore della causa di beatificazione di S. Alfonso.

Con essi, per gratitudine dobbiamo ricordare qui l'opera umile, fatta di sacrificio e di silenzio, del cameriere del santo Vescovo, Alessio. Egli diventò redentorista, e compì viaggi estenuanti da Pagani a Napoli, a Santa Agata dei Goti, chiedendo l'obolo per le spese della beatificazione.

Il 3 novembre 1795 il Tramontano dice tra

l'altro: « Per la fin di questo mese uscirà una figura grande e di spesa, di Monsignor moribondo; figura che se la vendesse un figuraro, la venderebbe almeno un carlino l'una. Figura che spero voglia non solo accendere alla divozione del Servo di Dio, ma essere di pubblica edificazione. Io, verso il 25 di questo, in cui il rame sarà compito, per via di Benevento, *gratis* ve ne manderò dieci; anzi ve ne manderò tre altre di carta inglese, carta che sembra cartapecora, che ogni figura di queste mi costa quindici grana. Di queste tre, una vi prego darla al Cardinal Ponente, Commissario della causa di Monsignore, una altra al Cardinale Segretario di Stato, la terza al Papa » [5].

In una lettera del 5 marzo 1796 il Cardone scrive al P. Blasucci: « Ho ricevuto da D. Salvatore Tramontano 40 figure... Le figure servono per i Sommarii che si devono qui distribuire » [6].

Con l'azione del Tramontano si sviluppa l'azione dei tipografi napoletani e quella dei Redentoristi, di cui troviamo un documento nella lettera a noi nota, dove l'anonimo Redentorista di Pagani scrive al Remondini, sulle immagini di S. Alfonso, fin dal settembre 1786.

Quanto all'immagine di S. Alfonso moribondo, di cui ci ha parlato il Tannoia ed ora il Tramontano, nella casa generalizia dei Redentoristi a Roma si conserva una piccola tela (fig. 134), che potrebbe aver dei rapporti con l'immagine fatta eseguire dal Tramontano. Questo dipinto è di fine Settecento e cerca di attenersi alla verità storica, perchè sulla parete è l'immagine dell'Addolorata che anche oggi si trova nella camera del Santo (fig. 94), e questi nel disegno del volto è reso secondo l'opera del Crosta (fig. 78). Ho osservato un'altra immagine che dà S. Alfonso moribondo; è brutta: S. Alfonso sembra disteso su di un tavolo per intervento chirurgico. Non credo che sia del Tramontano, che si entusiasma tanto per la sua immagine e le dà il valore di un carlino per copia [7].

In tutto questo inizio, evidentemente il tipo di ritratto scelto dal Tramontano deter-

Fig. 135. - S. Alfonso (dal Crosta e dall'incisione remondiniana; sec. XVIII)

mina l'iconografia alfonsiana. Questo tipo è quello del Crosta, il tipo *E*. Egli lo aveva fatto eseguire e, secondo il criterio della fedeltà progressiva, tale tipo era l'unico fedele. Tuttavia, per essere giusti e non velare la nostra gratitudine verso il Tramontano, bisogna pur riconoscere che il volto da diffondere, appena morto Alfonso, almeno a Napoli, doveva essere quello che il popolo aveva ancor vivo nella fantasia. Diffondere una immagine del Santo sui sessant'anni, con persona eretta, certamente avrebbe disorientato i fedeli. Bisognava dunque stare al volto dato dal Crosta.

Ma per alcuni, già fin d'allora, ed anche a Napoli, questo volto doveva apparire una falsificazione della personalità di S. Alfonso e si ebbe una reazione. Questa reazione è documentata in un disegno di questo periodo, eseguito dall'incisore Zaballi (fig. 135). Il Santo è presentato con persona eretta: il disegno anatomico e l'atteggiamento delle mani, sono presi dall'incisione remondiniana (fig. 68); il disegno della testa è preso dal Crosta (fig. 78, 130).

Però non bastava erigere la persona. Il Crosta nel suo studio aveva dato la bontà serena del santo Vegliardo; anche l'inclinazione della persona presentava la testa nella sua vera età, e l'osservatore vedeva ed amava il Santo come era da vecchio. La tela di

Fig. 136-a. - S. Alfonso (dal Crosta; tela prima del restauro, conservata nella chiesa della Madonna delle galline, Pagani)

Tropea già aveva irrigidito le rughe; le derivazioni avevano aumentato tale difetto. Ponendo questa testa su un corpo eretto, in età non vecchia, essa acquistava un'espressione che ha del faunesco. Si ricadeva così in un falso peggiore. In seguito, continuando per la via segnata dall'incisione dello Zaballi, si cercherà di svecchiare questa testa. E questa sarà la fatale legge che peserà sulla iconografia alfonsiana, nell'Ottocento.

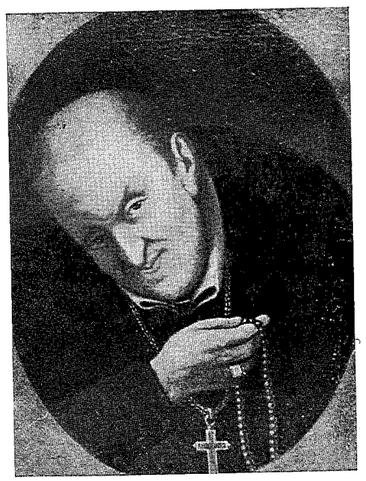


Fig. 136-b. - S. Alfonso (dal Crosta; tela dopo il restauro, venerata nella chiesa della Madonna delle galline, Pagani)

Come già ho accennato, le tele e le immagini ci si presentano costantemente sotto le due forme *Er* ed *Ev*.

La forma *Er* è diffusa subito nella variazione Petrini (fig. 130) per via di immagini, e nella variazione Tannoia (fig. 131), per mezzo delle copie della biografia e dell'elogio funebre del Santo, fatto dal Cavallo [8].

Un'evoluzione della tela di Tropea è presente in un quadro conservato nella chiesa della Madonna delle galline a Pagani. Santo Alfonso è un po' meno vecchio, con lo sguardo mite. Non ha aureola intorno al capo.

Poichè la tela era estremamente logora, con larghe perdite di colore nell'abito e nel volto (fig. 136-a), il dr. Federici l'ha restaurata (fig. 136-b); nelle parti cadute ha potuto integrarla, copiando da tele di identica composizione.

Nella forma *Ev*, la variazione Tramontano si afferma in una tela (fig. 137), eseguita per ornare la sagrestia della nuova grande chiesa dei Redentoristi di Pagani, terminata e consacrata nel 1803. Altra tela, forse più antica, è conservata dai Redentoristi di San Gioacchino ai Prati di Roma. Ricordo di aver visto nella casa redentorista di Sciacca una piccola tela simile, interessante, perchè riproduce la Madonna di S. Alfonso (figura 121); ed un'altra, assai brutta, nel Noviziato dei PP. Trinitarii, di Rocca di Papa (Roma).

Questo tipo iconografico *E* è molto più diffuso per via di immagini. Nelle note del Cardone trovo scritto: « Per 200 figure grandi dello stesso (Monsignore) col Sacr.o, sc. 0,84 » [9]. La nota, che è del dicembre 1789, indica chiaramente la variazione Blasucci. Un rame, che si conserva nell'archivio redentorista di Pagani, eseguito dopo il 1796, e prima del 1816, ce ne dà la forma (fig. 132). Ci è conservata anche un'immaginetta, dettaglio della testa, la quale ha questa sobria e profonda iscrizione: « Hic est qui vere quaesivit vereque invenit Deum, Homo Dei, Venerabilis Alphonsus M. De Ligorio.

Fig. 137. - S. Alfonso (tela di Ignoto del primo Ottocento, venerata nella sagrestia della Basilica di S. Alfonso, Pagani)

In questo periodo la presenza dell'incisione remondiniana determina un tipo misto. Ricordo la tela Crosta-Remondini (fig. 73), che vien riprodotta anche in immagini e la incisione dello Zaballi già ricordata (fig. 135).

Un altro tipo misto è determinato dall'incontro della tela del Crosta con il ritratto di Marianella. L'avv. Tiberio di Napoli conserva un dipinto che dà questo tipo: (figura 138); la mano, che si porta al petto col rosario, ricorda la tela di Tropea del Crosta (fig. 78); la testa è presa direttamente dal ritratto di Marianella (fig. 24), cercando però di correggerne la deformazione del naso, che era già avvenuta. Non è di buona mano e credo che appartenga al primo Ottocento. Ciò è confermato dalla tradizione di famiglia.

Sull'irradiazione iconografica in Sicilia il Redentorista Cardone nel girugno 1788 notava: « 600 figure del Servo di Dio mandate a Girgenti e Sciacca » [10].

Ma in Sicilia già nel 1787 si avevano le immagini del Santo. Il Redentorista Pietro Blasucci, tessendone l'elogio funebre, diceva al popolo di Agrigento: « Se non lo conoscete di vista, potrete almeno contemplare nell'esposto ritratto le sue fattezze corporali, benchè dall'età, dalle fatiche e dal pennello alquanto consunte e alterate » [11]. Egli dunque mostrava al popolo un ritratto mediocre. Da una sua lettera privata ad un Redentorista, benchè lodi l'artista, sappiamo che egli fece eseguire il dipinto per la circostanza [12]. Ciò prova che non aveva tela da esporre e quindi, come era d'uso, fece copiare qualche immagine, ricevuta da Pagani.

Oggi i Padri di Agrigento conservano una tela del Settecento, non molto grande, firmata a tergo da Filippo Montalto, di Palma. Egli copia passivamente da incisione, della quale riproduce anche linee dovute alla tecnica particolare dell'incidere. Presenta S. Alfonso da vescovo con l'ostensorio sul fondo, a destra del soggetto. (fig. 139). E' la composizione che già conosciamo e che appunto dalla suddetta azione del P. Blasucci, ho chiamato: variazione Blasucci (fig. 132).

Un particolare da sottolineare nel quadro del Montalto è il colletto da religioso sull'abito da vescovo: ciò risponde a quanto lamentava l'anonimo Redentorista di Pagani e convalida l'ipotesi che la variazione Blasucci dia il disegno della 2ª tela del Crosta[13].

Fig. 138. - S. Alfonso (dal ritratto di Marianella, Ignoto sec. XIX; tela conservata dall'Avv. Giuseppe Tiberio, Napoli)

Nel 1793 si apriva a Roma il processo di beatificazione e di canonizzazione di S. Alfonso. Con ciò Roma diventava un centro di irradiazione iconografica, che si deve dire ufficiale, perchè partiva dal postulatore di detta causa.

I postulatori che si succedettero nella causa di beatificazione e di canonizzazione, furono i tre Redentoristi: Cardone, eletto postulatore nel 1788, il Giattini dal 1800 al 1825 e finalmente il Mautone dal 1827 fino alla sua morte nel 1846 [14].

A Roma e nello Stato Pontificio, già prima dell'azione dei postulatori, si diffondevano le immagini del Santo per mezzo dei Padri Redentoristi. Ciò consta da una lettera del Padre De Paola a S. Clemente in data 16 settembre 1787. In essa è detto tra l'altro: « Le premier d'août est mort notre fondateur Ligorio... Je vous aurais envoyé ses images, si j'avais su ou vous les adresser » [15]. Da ciò si ricava che il De Paola, superiore della Congregazione nello Stato pontificio, già possedeva e diffondeva le immagini di S. Alfonso.

Abbiamo inoltre già visto come il Tannoia ci parli della grande diffusione in tutta l'Italia e come il Cardone, a Roma, premetteva alla « Positio super introductione causae... » il tipo iconografico *E* nella forma *Ev*, variazione Tramontano (fig. 133), e presentava ai Cardinali ed al Papa le immagini che il Tramontano faceva incidere a Napoli.

Fig. 139. - S. Alfonso (da incisione; tela del Montalto, sec. XVIII, conservata dai PP. Redentoristi di Agrigento)

Fig. 140. - S. Alfonso (dal Crosta; stampa da: Compendio della vita... del Ven... Alfonso M. de' Liguori... in Roma 1802)

L'arresto, l'esilio e la morte in Francia del Papa Pio VI turbò la normale attività della Curia romana e quindi portò ad una sospensione della causa di beatificazione di S. Alfonso.

Ritornata la calma, il P. Giattini riprese la causa nel 1803. Nel 1802, a mezzo dell'avv. Amici, aveva fatto stampare un sommario della vita di S. Alfonso ed aveva scelto, quale immagine da preporre a tale stampa, il tipo *E* nella forma *Er*, variazione Petrini. Il Santo vi è ripulito, sbarbato; il disegno del naso è completamente deviato verso sinistra: un'immagine insignificante (fig. 140). Questa scelta e queste variazioni hanno purtroppo un'importanza decisiva per la iconografia alfonsiana in tutto il periodo seguente.

La IX edizione della « Theologia Moralis », stampata a Venezia nel 1785, e poi la X e XI stampate nel 1793, portano l'incisione remondiniana nel resto dell'Europa. Ma oltre l'immagine portano la mite dottrina del grande Moralista, il quale si presenta come liberazione dalle strettoie giansenistiche o comunque rigoriste e perciò rigenera le anime alla fiducia. Questa mitezza, che è evangelica, conquista rapidamente ad Alfonso i più grandi Pastori di anime e ciò influisce sulla diffusione della sua conoscenza tra il popolo e quindi sulla sua iconografia.

Sotto questo aspetto in Italia la più bella pagina di storia alfonsiana è scritta nel Piemonte e nella Liguria, dove più immediato era il contatto con il Giansenismo. Basti ricordare qui il nome di uomini che sono tutti o quasi tutti canonizzati, ed in sè canonizzano di nuovo Alfonso: Giovanni Bosco, Antonio Gianelli, Pio Brunone Lanteri, Giuseppe Frassinetti, e soprattutto colui che formò tanto Clero, e che Pio XII ha recentemente additato quale modello del vero sacerdote: S. Giuseppe Cafasso. Da ciò il culto del Clero piemontese per S. Alfonso e la conseguente diffusione iconografica.

Nel resto di Europa il movimento alfonsiano è portato vigorosamente dal Diesbach, il quale, oltre che in Piemonte, opera in Austria, in Germania e nella Svizzera. In Francia il grande apostolo del culto e della dottrina di S. Alfonso sarà il Servo di Dio De Mazenod, che poi sarà seguito nel periodo seguente dall'opera del Card. Gousset.

Ma sopra tutti il fattore costante e più vasto nella diffusione iconografica sarà la Congregazione redentorista, con a capo San Clemente.

Abbiamo già visto come, per merito di questo Santo, il ritratto di Alfonso era a Vienna già nel 1786, cioè un anno prima che egli morisse. Abbiamo anche visto come nel 1787 il De Paola parlava di immagini da inviare a S. Clemente. Il Tannoia ci ha documentato l'attività iconografica dei Redentoristi di Varsavia, e di un ammiratore di S. Alfonso, il Rev. Virginio di Vienna.

Da parte sua S. Clemente, nelle sue lettere al Rettore Maggiore P. Blasucci, domandava più volte: « Effigiem veram Patris nostri Venerabilis in tela vel in tabula vel in lamina depictam, vel saltem in papyro excussam » [16].

Nel 1803 egli veniva di nuovo in Italia ed a Roma conosceva il postulatore Giattini; il quale, come abbiamo detto, un anno prima aveva fatto stampare l'immagine di S. Alfonso secondo il tipo *Er* nella variazione Petrini, dandole una prima alterazione (fig. 140). S. Clemente dovette certo conoscere questa alterazione; egli infatti, scrivendo al Giattini da Jettesten nel 1805, domanderà altre piccole tele, simili a quella avuta da Napoli nel 1786, per mezzo del De Paola; però aggiunge che quella che il Giattini conserva a Roma nella sua stanza non piacerebbe, perchè « esset ignota » [17]. Con ragione il Santo qui fa sottile ironia.

Nella stessa lettera, egli ci lascia intendere che ha fatto stampare in Germania una immagine, coll'ostensorio. Credo che si tratti di un'immagine secondo la variazione Blasucci, di cui dirò subito.

Fig. 141. - S. Alfonso (dal Crosta; stampa fatta eseguire da S. Clemente; Archivio del Ministero Interni, Vienna)

Nel 1808, espulso da Varsavia in seguito a persecuzione religiosa, formava a Vienna un centro di spiritualità alfonsiana, dalla quale poi nel 1820 sorse la prima casa redentorista, che dette nuova vita alla Congregazione.

Su questa attività iconografica di S. Clemente a Vienna è possibile osservare nell'archivio del Ministero degl'Interni dell'Austria un documento molto significativo. Il conte Giovanni von Bentzel, in una lettera al sign. Hager, della Polizia di Vienna, così scrive, in data 23 agosto 1815: « Ich bin durch die Gräfin Leznowska, gebohrne Zichy, des P. Hofbauer intimus geworden. Pater Hofbauer hat mir die Regeln und das Bild des h. Alfonsus de Ligorio geschenkt... » [18]. L'immagine a cui allude il von Bentzel, riproduce appunto la variazione Blasucci, con l'ostensorio sul fondo, ed è stata eseguita dal'incisore Schoen (fig. 141). Ma per la tecnica dell'incidere l'immagine è rovesciata, cosa che per S. Alfonso determina una falsificazione, perchè non soltanto l'anello vescovile passa dalla mano destra alla sinistra, ma la stessa curva della testa da destra passa a sinistra. Era preferibile riportare l'immagine alla sua posizione naturale. Questa incisione, certo non bella, dominò per molto tempo in Europa e su di essa molti conobbero S. Alfonso.

CAPITOLO II

L'ICONOGRAFIA DEL BEATO

2° periodo; 1° tempo: 1816-1839

FATTORI ICONOGRAFICI E DIVISIONE DI QUESTO PERIODO

Questo periodo è caratterizzato dal tipo *E* del Crosta, che domina con le sue due forme *Er*, *Ev*. Il tipo *C* del ritratto di Pagani ha qualche iniziale affermazione, purtroppo senza seguito. Assistiamo anche ad un tentativo della tela del Castiglia, appoggiato dal P. Giattini, che minaccia far deviare radicalmente l'iconografia alfonsiana.

Gli avvenimenti che influiscono sull'evoluzione iconografica sono molteplici. Nel 1816 Alfonso è dichiarato beato; nel 1839 è elevato all'onore dei Santi. A questa ascesa liturgica risponde la progressiva conquista dei Pastori e dei Fedeli alla sua dottrina morale, pastorale ed ascetica: finchè nel 1871 Pio IX lo proclama Dottore della Chiesa. Nel 1896, in occasione del secondo centenario della nascita del Santo, viene presentata una nuova iconografia, che si fonda sulla tela di Benevento.

Quest'ultima data credo che possa segnare il termine del secondo periodo, il quale a sua volta va diviso in tre tempi.

Nel primo tempo, che va dal 1816 al 1839, l'iconografia, entrando nel culto liturgico con la beatificazione di Alfonso, comincia a sciogliersi dal carattere di ritratto puro, proprio del primo periodo, e tenta di assumere un tono di glorificazione. Questa azione presenta incertezze, incontri, anche antitesi di diverse forme, e si opera specialmente a Napoli ed a Roma.

Nel 1839 l'iconografia compie rapidamente anche la « canonizzazione » dei ritratti e si presenta in alcune forme bene definite. Siamo nel secondo tempo, che va dal 1839 al 1871.

Nel 1871, con l'occasione della glorificazione dottrinale del Santo, e per la nuova vita unitaria della sua Congregazione, si verifica una decisa semplificazione dei tipi iconografici; finchè nel 1896 il Gagliardi non metterà da parte il Crosta, sostituendolo con

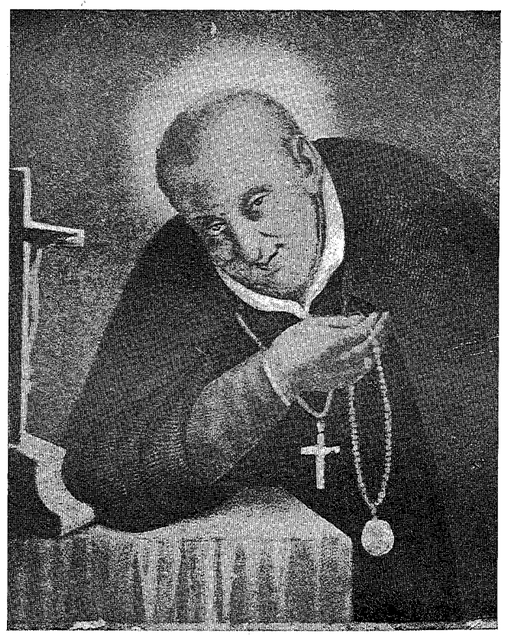


Fig. 142. - S. Alfonso (dallo studio-Crosta; riproduzione fotografica di litografia del primo Ottocento)

Fig. 143. - S. Alfonso (stampa da: Vita del B. Alfonso M. de Liguori, Napoli 1817, nella stamperia di G. De Bonis)

la sua versione della tela di Benevento. Siamo nel terzo tempo, che perciò va dal 1871 al 1896.

Come per il primo periodo, anche qui seguiamo l'iconografia secondo i principali centri o regioni di irradiazione.

EVOLUZIONE E DIFFUSIONE DELL'ICONOGRAFIA ALFONSIANA

A NAPOLI

Dominano la variazione Petrini della forma *Er* (fig. 130), e la variazione Blasucci, della forma *Ev* (fig. 132).

Della variazione Petrini va qui segnalata una versione, che ci è nota attraverso un'antica fotografia (fig. 142) e che tenta avvicinare la variazione allo studio Crosta (fig. 76). Questa evoluzione sarà ulteriormente elaborata nel 1816, come vedremo.

Nell'immagine del Petrini abbiamo notato il particolare dell'unico braccio visibile: il destro, che porta al petto il rosario. Questo particolare è più da ritratto che da immagine; perciò appare ora la tendenza ad integrare la figura, aggiungendo l'altro braccio. Tale tendenza, con l'altra di raddrizzare la persona e di svecchiare il volto, manterrà l'iconografia in uno stato di continuo divenire, che per lo più è involutivo.

Una prima integrazione della variazione Petrini la troviamo in una stampa, preposta ad una vita del Santo del 1817 a Napoli, e durerà fin dopo il 1871. Il soggetto incrocia le braccia, tenendo sul petto un grande crocifisso (fig. 143). Un'integrazione, egualmente infelice, si notava in un antico quadro, venerato nella chiesa del Gesù vecchio, a Napoli; ne conosciamo l'idea in una stampa rudimentale: il braccio sinistro stende la mano sul tavolo, la destra mantiene al petto il rosario (fig. 144).

Della variazione Tannoia, che appartiene alla stessa forma *Er*, non conosco immagini. Voglio tuttavia segnalare una tela dipinta da un certo Zingaropoli nel 1827, e conservata dai PP. Redentoristi di Francavilla Fontana (Brindisi), perchè essa porta un'iscrizione che accenna all'azione deformatrice dell'ultima malattia. Il Santo è come nella variazione Tannoia (fig. 131); il volto è ringiovanito. L'iscrizione dice: « Vera effigies B. Alfonsi Mariae de Ligorio, ante extenuationem vultus ex mortali infirmitate. Vincentius Zingaropoli pinxit pro sua devotione

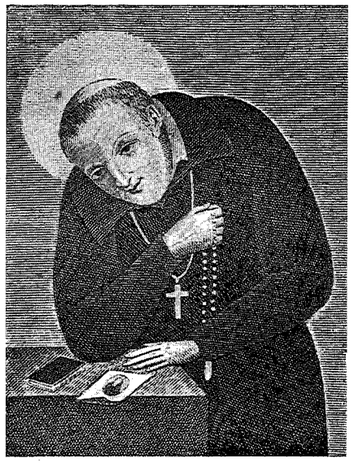


Fig. 144. - S. Alfonso (immagine riproducente una tela venerata anticamente nella chiesa del Gesù vecchio a Napoli)

A.D. 1827 ». L'accenno alla « extenuatio vultus ex mortali infirmitate » è forse protesta contro l'iconografia del Castiglia, il quale pretendeva che il vero volto di S. Alfonso fosse quello del cadavere, 24 ore dopo la morte?

Venendo ora alla forma *Ev*, la variazione Blasucci (fig. 132) appare la più diffusa, in tele ed in immagini, in Italia e, come vedremo, all'Estero. Trovo anche un figurinaio, A. Cappelli, che ne dà un brutto disegno, proprio « alli Pagani », come è notato a piè del soggetto (fig. 145).

Fig. 145. - S. Alfonso (dal Crosta; antica ristampa della variazione Blasucci)

Ho già segnalato l'immagine che porta la dichiarazione di autenticità con l'autorità del Tannoia (fig. 77). Essa può esser considerata quale dettaglio della variazione Tramontano (fig. 133).

Il tipo misto, dato dalla tela Crosta-Remondini (fig. 73), dà origine a delle stampe che ancora oggi si trovano in case redentoriste (fig. 146).

Il volto dato dal Crosta è anche riprodotto in alcune immagini tratte da una vecchia, brutta tela che si conserva a Pagani: S. Alfonso, da vescovo con abiti pontificali e pastorale, apre un libro ed addita il Crocifisso (fig. 147).

Fig. 146. - S. Alfonso (dal Crosta e dall'incisione remondiniana)

Il tipo *E* del Crosta ha pure una bella affermazione scultorea, che sembra la prima, in una statua di legno, eseguita per la chiesa dei Redentoristi di Ciorani, in occasione della beatificazione del Fondatore (fig. 148, 149). La tradizione ha sempre affermato questa sua antichità [19]. Credo di poterla confermare con una documentazione, in sede di critica d'arte, come vedremo subito.

Il tipo *D*, ritratto di Marianella, dopo la tela del signor Tiberio (fig. 138), non ha altra affermazione: dovrà attendere il Gagliar-

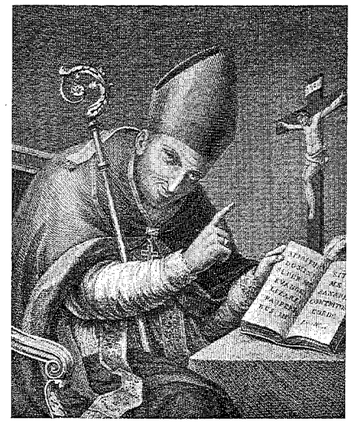


Fig. 147. - S. Alfonso (dal Crosta; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)

di, sulla fine del secolo XIX, per risorgere ed affermarsi rapidamente.

Il tipo *C*, ritratto di Pagani (fig. 22), fa invece un deciso tentativo per affermarsi in iconografia. I Redentoristi di Napoli conservano una tela che ci dà S. Alfonso da vescovo, in piedi, con le braccia aperte ed elevate, contemplando Gesù ostia, dal quale partono delle saette che vanno verso di lui. Il volto è certamente preso dal ritratto di Pagani, benchè il disegno della testa sia falso (fig. 60). Forse per questo difetto il tentativo cadde.

Lo stesso tipo è riprodotto in una tela da beato, con angeli ai due lati, che reggono il pastorale e la mitra; essa si trova nella chiesa parrocchiale di Frasso Telesino (Benevento). Il disegno di tutta la persona del Santo è preso dalla tela, fatta forse eseguire da D. Ercole de Liguoro (fig. 53).

Maggiore importanza iconografica ha un busto, eseguito per la chiesa parrocchiale di

Fig. 149. - CITARELLA - S. Alfonso (statua, dettaglio)

Fig. 148. - CITARELLA - S. Alfonso (statua in legno eseguita nel 1816-1817; chiesa dei PP. Redentoristi, Ciorani)

Marianella. Siamo di fronte ad una bella affermazione artistica. Il Santo porta al petto la mano destra, ma con naturalezza, mentre la sinistra stringe un lembo della mozzetta (fig. 150). La tradizione, a me comunicata dal parroco D. Ernesto Contegno, afferma che tale busto fu eseguito dallo scultore Citarella, di Napoli, in occasione della beatificazione; ed aggiunge che, nel portarlo processionalmente alla parrocchia, fu accompagnato dal nipote del Santo, il Principe Don Giuseppe de Liguoro.

Esaminando il volto, la fronte quanto alle rughe dipende dalle tele che derivano dal Crosta; per es. la tela Crosta - Remondini (fig. 73), la tela di S. Agata dei Goti (fig. 79, 80); ma quanto al disegno dipende dal ritratto di Pagani. La presenza di questo ritratto è più evidente nella regione del mento, dei solchi labiali, agli angoli dell'occhio sinistro, nel lobulo dell'orecchio, in tutto il disegno della testa (fig. 22).

Se ora paragoniamo questo busto con la statua di Ciorani (fig. 149), avremo la sorpresa di trovarci di fronte allo stesso scultore: il disegno del naso, dell'orecchio, della mano destra convengono. Il disegno della fronte, ampia, rugosa, va verso quella del Crosta. La tecnica nella condotta della statua è identica.

Questo incontro dei due tipi *C* ed *E* è rivelatore: esso prova che nel primo Ottocento la presenza del ritratto di Pagani era viva e cercava di superare, o almeno di temperare la iconografia del tipo *E*. Ma non si poteva innestare un'iconografia di tipo *C* sul tipo *E*, per avere un'iconografia corretta: vi era di mezzo la malattia del 1768, la vecchiaia e dippiù le rughe sulla fronte, le quali, avendo un valore soltanto episodico, come abbiamo già notato, non erano caratteristiche in S. Alfonso.

Questo confronto del busto di Marianella con la statua di Ciorani, rivelandoci l'identità di autore, convalida le due tradizioni che attribuiscono le due sculture al primo Ottocento.

Il Castiglia, nella sua nota polemica, dà un'ulteriore conferma ed aggiunge anche una data. Egli infatti il 27 giugno 1817 parla di *statue* del Beato, e le condanna, perchè non si attengono alla sua opera. Non conosciamo altre statue antiche a Napoli, che queste due sculture del Citarella; dunque esse erano già eseguite e conosciute il 27 giugno 1817, al tempo della beatificazione.

A ROMA

Il Redentorista che lavorò per la beatificazione di S. Alfonso è il P. Vincenzo Giattini, quale procuratore generale della Congregazione redentorista e postulatore della causa presso la S. Sede. Per questo la Congregazione gli sarà sempre grata.

Nelle sue note amministrative parla di « quadri del Papa, Cardinal Prefetto e Ponente e 9 ritratti », di molte immagini e di varii incisori. Ci dice anche di un ritratto eseguito dal pittore Agricola, ma non abbiamo dati per individuarlo [20].

Ma oltre questa attività per immaginette e quadri, egli curò due manifestazioni iconografiche, che ebbero una ripercussione molto importante, e, bisogna confessarlo, involutiva.

La prima manifestazione è nell'immagine che prepose alla vita ufficiale del nuovo Beato, stampata a Roma il 1816 e dedicata al Papa Pio VII. Egli mantenne il disegno della variazione Petrini (fig. 130), poichè già l'aveva presentata nella vita del 1802 (figura 140); cercò di avvicinare l'immagine alla evoluzione della variazione Petrini, come noi l'abbiamo osservata, parlando dell'iconografia a Napoli (fig. 142); ma il volto fu impinguato, l'orbita ingrandita, l'osso zigomatico deviato e sommerso sotto un grosso strato di cute. Nè è venuto fuori un S. Alfonso grosso (fig. 151). L'incisore è un Giovanni Petrini, di Roma [21]. Data l'importanza di fatto che

Fig. 150. - CITARELLA - S. Alfonso (busto in legno eseguito nel 1816-1817; chiesa parrocchiale di Marianella)

ebbe questa incisione, dovremo spesso citarla; la chiameremo: incisione *Petrini-Giattini*.

Di questo S. Alfonso deformato troviamo delle immagini: la testa, forse in seguito ad eventuali proteste, è stata affinata, un po' invecchiata, ma è diventata triangolare. La sua dipendenza dall'incisione Petrini-Giattini è evidente nella regione intorno all'occhio sinistro, nei solchi naso-labio-geneni e mento-genieni, e perfino nella luce sul colletto della veste religiosa e della camicia (fig. 152).

Questa modificazione si deve considerare come una seconda forma dell'incisione Petrini-Giattini, ed ha tanta importanza, da esser considerata in seguito come il ritratto autentico del Santo, quale l'aveva dato il Crosta. E' vero che presenta somiglianza con un disegno come si aveva a Napoli in quel tempo (fig. 142); ma il volto è già radicalmente trasformato.

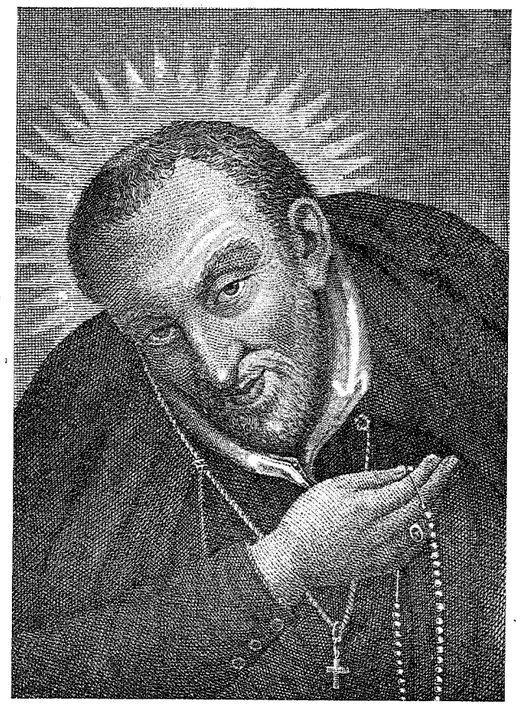


Fig. 152. - S. Alfonso (*incisione Petrini-Giattini, 2ª forma,* (stampa da: Vita del B. Alfonso de Liguori, Firenze 1817)

Fig. 151. - S. Alfonso (*incisione Petrini-Giattini, 1ª forma;* stampa da: Vita del B. Alfonso M. de Liguori, Roma 1816)

Questa seconda forma dell'incisione Petrini-Giattini, oltre che in immagini, si trova anche nella biografia composta dal Giattini e stampata a Firenze nel 1817. Dopo 113 anni, nel 1930, il medico Viviani Ugo troverà ad Arezzo una di queste biografie, vi osserverà l'immagine alfonsiana, e classificherà Sant'Alfonso tra i « Gobbi e gobbe nell'arte, nella storia, nella letteratura ». Ma avrà cura di notare, bontà sua, che S. Alfonso « non sembra nascesse gobbo, ma lo diventasse » [22].

Dunque fu la biografia del Giattini, che a Napoli diffuse una cattiva riproduzione dell'opera del Crosta (fig. 143); che a Roma presentò al Papa la prima forma dell'incisione Petrini-Giattini; (fig. 151); che per l'Italia centrale accreditò quale volto del Santo la seconda forma dell'incisione suddetta!

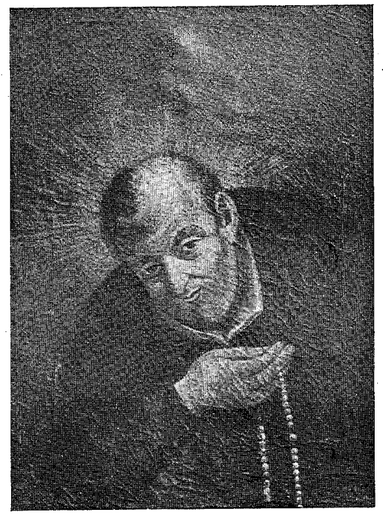


Fig. 153. - S. Alfonso (Ignoto sec. XIX; tela conservata dal Sig. Gottarelli, Faenza)

Furono eseguite delle tele simili per chiese e per divozione privata. Come documentazione possiamo ricordarne una che si trova presso il Signor Gottarelli (fig. 153), a Faenza, dove il culto del nuovo Beato fu concesso « ex speciali gratia », prima della canonizzazione [23].

Questa incisione Petrini-Giattini credo che abbia dato origine ad un dipinto, artisticamente ben condotto, ma il Santo anche qui è pingue (fig. 154). Tuttavia il pittore ha dovuto aver altri modelli. Potrebbe essere uno dei quadri destinati ai Cardinali; l'aureola appare aggiunta dopo il 1839. Io l'ho potuto osservare in una vendita all'asta nel marzo 1950, a Roma.

Un altro buon dipinto su tavola è conservato dai Redentoristi di Roma, via Monterone (fig. 155). Esso dà la composizione della variazione Blasucci (fig. 132), ma il volto è mutato. Ciò che più dispiace è che il Santo sia stato reso con l'inclinazione della testa a sinistra; nella incisione ciò si può spiegare con la tecnica dell'incidere, ma nel dipingere è arbitrio riprovevole girar la testa del Santo come si vuole. Una tela simile con gli stessi difetti si trova nella chiesa di S. Agnese in Arienzo.

Si può constatare come tutte queste mutazioni, prima e dopo la beatificazione, abbiano prodotto uno stato di incertezza e quindi di anarchia. Quale esempio tra i tanti si può presentare una piccola tela di Modena, di famiglia privata: di S. Alfonso non resta che la curva della persona (fig. 156).

Questa incertezza fu aggravata dalla seconda grande manifestazione iconografica, in occasione delle feste per il nuovo Beato in S. Pietro, il 15 settembre 1816. Bisognava presentare ufficialmente alla Chiesa cattolica il Beato Alfonso, nella gloria del Bernini: il P. Giattini pescò il ritratto postumo del Castiglia (fig. 84, 85).

Sulla probabile origine di tale scelta si può ricordare che quale pittore fu eletto Francesco Manno, il quale già aveva dipinto per Alfonso. Poichè aveva studiato pittura non solo a Roma, ma anche a Napoli, forse qui aveva conosciuto il Castiglia e potè presentarne o almeno difenderne l'opera presso il Giattini.

Ma comunque stiano le cose, il Manno disegnò in un grande ovale S. Alfonso tra gli angeli, con un volto giovanile e ben levigato, che neppure in Paradiso aveva (fig. 157) [24].

Tale scelta giustamente non dovette esser gradita nell'ambiente redentorista di Napoli, perchè qui dominò il Crosta, come abbiamo

Fig. 154. - S. Alfonso (Ignoto sec. XIX; tela venduta all'asta nel 1950, a Roma)

Fig. 155. - S. Alfonso (Ignoto sec. XIX; dipinto su tavola, conservato dai PP. Redentoristi di Roma, v. Monterone)

visto, ed il Castiglia non riuscì a penetrarvi, con suo grande disappunto e protesta.

La nota del 27 giugno 1817 fa comprendere tutto questo, quando dice: « L'originale è presso di me, avendone un'altra copia il P. Giattino, Proc. della Causa del d. B°. Tutti gli altri ritratti che corrono, statue e varii sono a capriccio, senza verità, quale viene occultata per cause particolari ». Credo che la dichiarazione di autenticità apposta alle immaginette del Beato, diffuse a Napoli e riproducenti la testa data dal Crosta, sia un'eco di questa polemica (fig. 77). Anche la nota che lo Zingaropoli poneva alla sua tela nel 1827, potrebbe esser una dichiarazione che egli stava col Crosta e non col Castiglia.

Benchè i Redentoristi di Napoli abbiano resistito, il Castiglia ebbe altre affermazioni importanti. Nelle feste del 1818, in S. Maria di via Monterone a Roma, il P. Giattini

Fig. 157. - MANNO F. - La Gloria di S. Alfonso (tela del 1816, conservata dai PP. Redentoristi di Roma, p. Quiriti)

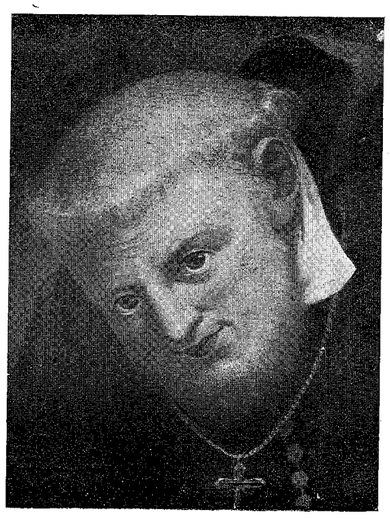


Fig. 156. - S. Alfonso (Ignoto sec. XIX; tela proveniente da Modena, conservata dai PP. Redentoristi di Roma, v. Merulana)

fece eseguire un'altra tela: S. Alfonso in ginocchio, medita sul Crocifisso. Anche qui il volto è quello del Castiglia (fig. 158) [25].

Ad Arienzo, nel palazzo vescovile dove Alfonso aveva abitato dal 1767 al 1775, nella cappella dove egli aveva celebrato, fu posta una tela che ancora oggi è lì: essa dà la

testa del Castiglia. Anche a Marianella, sull'altare dove Alfonso aveva celebrato, presso la stanza dove era nato, fu posto l'originale che il Castiglia aveva disegnato, osservando il cadavere per cinque ore (fig. 85).

Il pittore Manno nel 1817 dipinse per le feste di Palermo in onore del Beato un'altra grande tela [26]. Non sappiamo se egli riprodusse il volto che aveva dato a Roma, o se i Padri gli si opposero e vollero il volto dato dal Crosta.

Fig. 158. - MANNO F. - S. Alfonso (tela del 1818, conservata dai PP. Redentoristi di Roma, v. Monterone)

IN EUROPA

Due fattori determinano la diffusione della iconografia alfonsiana in questo tempo: la rapida conquista dell'Europa alla dottrina morale di S. Alfonso e l'espansione della sua Congregazione, che dal 1820 non si arresterà più.

Un esempio caratteristico del primo fattore, come già abbiamo accennato, lo abbiamo nell'azione del Servo di Dio De Mazenod, fondatore della Congregazione degli Oblati di Maria. Nel 1798 egli con la famiglia era esule a Napoli. Nel 1818, nella chiesa della sua Congregazione ad Aix en Provence, dedicava al Beato Alfonso una cappella, che era la prima dedicatagli in Francia; sull'altare poneva una tela, venuta dal-

Fig. 159. - S. Alfonso (Ignoto sec. XIX; tela fatta eseguire da S. Clemente)

Fig. 160. - S. Alfonso (immagine da tela venerata da S. Clemente)

l'Italia, ed il 2 agosto ne celebrava la prima festa. Per tale occasione egli aveva fatto incidere le immagini, e le diffondeva poi anche tra il Clero di S. Sulpizio, a Parigi. L'immagine riproduceva la variazione Blasucci (fig. 132) [27].

Azione analoga svolgeva a Vienna S. Clemente. Già abbiamo visto come nel 1815 egli donava al von Bentzel l'immagine, anche questa riproducente la variazione Blasucci (fig. 141).

Nell'oratorio dedicato a lui, a Vienna, si conserva una tela di cm. 39 × 47,50, certamente dipinta avendo a modello la suddetta variazione; ciò consta dall'identità della madonnina (fig. 159). Tuttavia il pittore ha mutato l'atteggiamento delle mani, che non sono più sovrapposte sul petto, ma si congiungono e poggiano sul tavolo. Ha voluto anche mutare l'espressione del volto: egli era povero in arte ed ha dato una povera cosa.

Alla tela è unita una scheda che dice: « Quadro del beato Alfonso, posseduto da S. Clemente ». La tradizione, tramandata dal Redentorista A. Komareck, religioso dal 1898, attesta che il Santo avrebbe dato ad un pittore bisognoso una buona somma, con l'incarico di dipingere S. Alfonso sul modello di un'incisione. La tela dipinta sarebbe appunto questa che qui esaminiamo. Credo di poter confermare tale tradizione, almeno quanto al tempo dell'esecuzione ed all'iniziativa di S. Clemente, con un'antica immaginetta, conservata nell'archivio generale dei Redentoristi a Roma. Essa riproduce tale dipinto ed ha questa nota: « Fr. S. Göbwart del. et sc. 1816 » (fig. 160).

Sul principio dello stesso anno, l'8 gennaio 1816, S. Clemente scriveva al Giattini: « In honorem ejusdem (Patris nostri) et imagines jam facere curavi: 6 in 12°, varia ejus gesta repraesentantes; unam in 8°, quam vobis olim transmisi, et pariter unam novissimam, quae nondum finita est » [28].

Il Giattini, scrivendo al Superiore generale, P. Blasucci, faceva le sue grandi esclamazioni su queste immagini, perchè erano brutte. Egli forse non aveva torto; ma bisogna pur dire che il suo peccato in iconografia era molto più grande. Quanto a S. Clemente, dopo aver letto le sue lettere, non si può non esaltare la bellezza del suo amore per S. Alfonso: egli, con molto entusiasmo e zelo, preparava il popolo di Vienna per la prossima beatificazione [29].

Si conservano ancora sei immagini di una serie che illustra la vita del Beato; credo che siano quelle a cui allude il Santo (fig. 161). Esse sono incise dal Seipp di Vienna. E' da notare come nella prima immagine sia riprodotta una madonnina con la mano al petto, come nell'immagine del Dolci (fig. 129); nella sesta, sulla parete della camera di un'inferma, si intravede l'immagine di S. Alfonso, come è dato dalla variazione Blasucci (fig. 132).

Molto simile al tema e disegno di queste immagini è un'altra, composta e scolpita dall'Eissner: Alfonso educa i fanciulli alla divozione verso i Cuori di Gesù e di Maria (fig. 162). Queste immagini si orientano piuttosto verso la forma iconografica *Ev*.

Abbiamo anche una composizione della forma *Er*. Nel 1818 S. Clemente faceva eseguire dal pittore Giuseppe Natterer una grande tela, conservata ancora oggi dai Padri di Vienna. S. Alfonso qui è un particolare della composizione: la Madonna col Bambino al centro; a destra S. Giuseppe, a sinistra S. Alfonso (fig. 163). Col Natterer S. Clemente aveva finalmente un pittore. Egli integra la variazione Petrini, aggiungendo l'altro braccio, e si ricollega così alla tendenza che già abbiamo notato a Napoli. Ma nel volto riproduce la sagoma della seconda forma della variazione Petrini-Giattini (fig. 152). Poichè la data di esecuzione è segnata a tergo della tela, si deve concludere che il nimbo di luce intorno alla testa, proprio dei Santi, è stato aggiunto dopo il 1839.

L'attività iconografica di S. Clemente si estendeva anche fuori dell'Austria. Certamente per sua iniziativa il Nunzio del Papa a Vienna Mons. Severoli, in data 5 novembre 1816, scriveva a Mons. Ercolani, vescovo di Bucarest: « Dia ai Liguoriani l'immagine del loro Beato, quale fu esposta in S. Pietro ». Il 23 dicembre i Redentoristi di Bucarest già avevano ricevuto l'immagine »[30]. Probabilmente essa dava il volto del Castiglia, e forse S. Clemente la mandò al Mar Nero, per evitare confusioni a Vienna.

Fig. 161-a. - Episodi della vita di S. Alfonso (incisione eseguita dal Seipp a Vienna su probabile iniziativa di S. Clemente)

Fig. 161-b. - Episodi della vita di S. Alfonso (incisione eseguita dal Seipp a Vienna, su probabile iniziativa di S. Clemente)

I Redentoristi di Mautern (Austria) conservano un quadro, che la tradizione orale afferma essere in detta casa fin dalla sua fondazione, cioè fin dal 1827. Alfonso veste da religioso; le mani si sovrappongono sul petto e la destra tiene il rosario (fig. 164-a). Ci troviamo di fronte ad un'altra integrazione dell'incisione Petrini. Poichè è assente ogni luminosità intorno alla testa, si dovrebbe pensare che essa sia di data anteriore al 1816. In tal caso sarebbe dovuta all'iniziativa di S. Clemente. Forse è opportuno ricordare

Fig. 162. - S. Alfonso guida i fanciulli alla vera devozione verso Gesù e Maria (incisione dell'Eissner, principio sec. XIX)

qui la testimonianza del Redentorista P. Pajalich, il quale dice che il Santo, in preparazione della beatificazione di S. Alfonso, pregò un giovane pittore per una riproduzione su tela [31]. Però in questo caso avremmo dovuto avere la luminosità intorno alla testa.

Ma chiunque sia l'autore, certamente questa tela, il quadro conservato nell'oratorio del Santo a Vienna (fig. 159) e quello del Natterer (fig. 163) presentano degli incontri e provano che l'iconografia dovuta a S. Clemente aderiva alle due variazioni più diffuse in Ita-

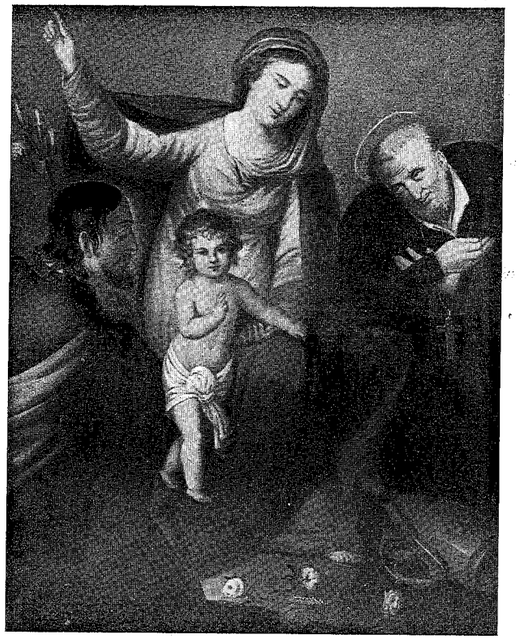


Fig. 163. - NATTERER - La Sacra Famiglia e S. Alfonso (tela del 1818, conservata dai PP. Redentoristi di Vienna)

lia: la variazione Blasucci (fig. 132) e la variazione Petrini (fig. 130). Anche in iconografia egli cercava mantenersi in continuità con le origini.

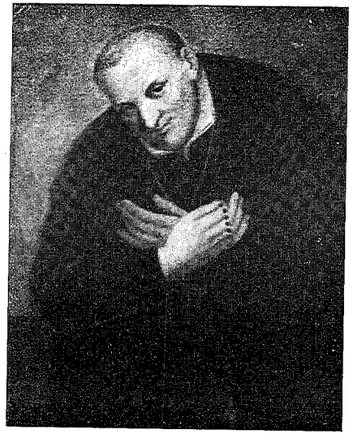


Fig. 164-a. - S. Alfonso (Ignoto sec. XIX; antica tela conservata nella casa dei PP. Redentoristi di Mautern)

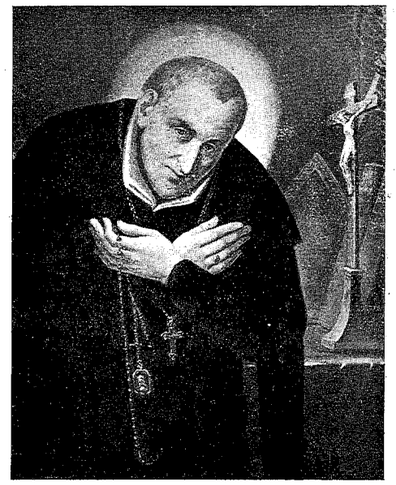


Fig. 164-b. - S. Alfonso (tela di Mautern, copia, PP. Redentoristi di Roma, v. Merulana)

L'importanza attribuita a questa tela di Mautern dai Redentoristi transalpini è documentata dal fatto che, venuti a Roma nel 1855, ne fecero eseguire una copia per la casa generalizia, insieme ad una tela che dà S. Clemente (fig. 164-b, 165). Sul telaio di quest'ultima si legge ancora: « Father Douglas »; questi è appunto il Redentorista che edificò a Roma la chiesa di S. Alfonso in via Merulana ed ampliò la casa di « Villa Caserta ».

Queste due tele dovettero esser dipinte, per ornare, in perfetta simmetria, qualche sala di questa nuova casa. Si nota infatti come S. Clemente imiti in tutto S. Alfonso: nell'incrociar le braccia sul petto, nel tener il rosario, nell'inclinar la testa; anche nel bastone pastorale, che in S. Clemente diventa bastone da pellegrino.

Fig. 165. - S. Clemente M. Hofbauer (PP. Redentoristi, Roma, v. Merulana)

Fig. 166. - SUTTNER: S. Alfonso (tela del 1828, venerata nella chiesa dei PP. Redentoristi di Mautern)

Il pittore è certamente mediocre, specialmente quanto ad anatomia: basta guardar il braccio e la mano aggiunta. Ed anche qui, come nel dipinto su tavola di S. Maria in Monterone (fig. 155), la testa di S. Alfonso dalla spalla destra piega verso la spalla sinistra. Il desiderio di far converger le due teste nei due quadri simmetrici avrà consigliato questo mutare dell'inclinazione? Vien da pensare al Rev. Verzella, quando lasciava al Remondini la « libertà di situare S. Alfonso come stimava ».

Il Redentorista Ven. P. Passerat, discepolo e successore di S. Clemente nel governo della Congregazione transalpina, ne seguì l'esempio anche nell'attività iconografica. A Varsavia egli con S. Clemente e con gli altri Confratelli aveva venerato, certo con culto privato, il santo Fondatore, in una casa posta di fronte alla chiesa di S. Bennone [32]. Non è difficile pensare che ivi era esposto il dipinto mandato dal De Paola nel 1786 [33]. Sulla devozione del popolo già il Tannoia ci ha parlato di immagini stampate a Varsavia, per venire incontro alla richiesta di molti [34].

Espulsi i Redentoristi da Varsavia nel 1808, il Ven. Passerat diffondeva altrove la devozione e le immagini di S. Alfonso. Nel 1818 lo troviamo nella chiesa della Valsainte, presso Friburgo nella Svizzera, dove ne celebra la festa, dopo averne esposto un'immagine su di un altare laterale, come dicono le cronache del tempo [35].

Nel 1820 egli fondava a Bischenberg, in Alsazia, una casa redentorista. Un'eco dell'azione iconografica in questo nuovo campo credo che si debba riconoscerla nel fatto che la casa Fasoli-Ohlmann di Strasburgo riproduceva in quel tempo, senza nessuna variante, la brutta incisione Petrini-Giattini,

Fig. 167-a. - S. Alfonso (dall'incisione remondiniana; stampa edita dallo Hanicq)

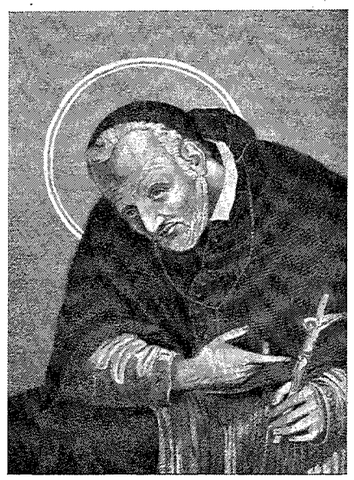


Fig. 168-b. - S. Alfonso (dall'incis. remondiniana; stampa edita dal Dittmarsch)

che noi già sappiamo pubblicata a Roma, nel settembre 1816 (fig. 151).

Nel 1828 il pittore Suttner eseguiva per la chiesa dei Redentoristi di Mautern una grande tela. Su composizione semplice, la testa è ben lavorata. Ma si ha la sorpresa di constatare che il Castiglia, forse non accettato da S. Clemente, che stette fermo sul S. Alfonso ricevuto da Napoli nel 1786, ora diventa il modello del Suttner (fig. 166, 157, 158).

Poichè a Mautern si formavano tutti i Redentoristi transalpini, il Castiglia, in contrasto con la tradizione di S. Clemente, disorientò, annullando i confini tra iconografia ideale ed iconografia autentica.

Altro fattore della diffusione delle immagini alfonsiane in Europa erano le edizioni della « Theologia Moralis ». Il Remondini nel 1836, stampando la XIV edizione, dava la forma iniziale della sua incisione, che era corretta, se non autentica (fig. 68). Nel 1822 lo Hanicq la ristampava a Malines in forma che anche dopo il 1839 è autenticata così: Portrait publié de son vivant 1785 (fig. 167-a). Il Dittmarsch ne dava altra versione in Germania (fig. 167-b).

Involuzioni iconografiche che renderanno più facili le altre sul Santo e sul Dottore

CAPITOLO III

L'ICONOGRAFIA DEL SANTO

2° periodo; 2° tempo: 1839-1871

ORIENTAMENTI ICONOGRAFICI

Nel 1827 moriva a Napoli il P. Giattini e gli succedeva a Roma, nella carica di procuratore e postulatore, il P. Giuseppe Mautone. Ma questi era già col Giattini fin dal 1823; dal 1825 aveva assunto ogni attività in qualità di vice-procuratore e vice-postulatore [36].

Ho l'impressione che il P. Mautone non accettò l'entusiasmo del P. Giattini per il Castiglia. D'altronde a Napoli gli autori della prima iconografia alfonsiana erano morti, sicchè il contrasto che abbiamo notato tra Roma e Napoli quanto al Castiglia, cessò, e Roma diventò centro ufficiale dell'iconografia autentica di S. Alfonso. E' significativa a questo riguardo la seguente nota, in un elenco delle spese del P. Mautone, che spesso citeremo: « Libri e figure in più casse, mandate dal P. Morone (aiutante del Mautone) in Nocera di Pagani, per il solenne ottavario, scudi 200 »[37]. Dunque anche Pagani, centro della divozione a S. Alfonso e centro di irradiazione iconografica, ora riceveva le immagini da Roma.

Ma col Mautone non si arrestò l'evoluzione dei tipi tradizionali. Anzi diventò più facile, perchè erano morti coloro che avevano conosciuto l'ultimo aspetto del Santo, ed avevano dichiarato « a tutti i posteri della Congregazione del SS. Redentore » (fig. 77), che il vero volto era quello delle incisioni originali del Crosta. Così si ebbero ulteriori trasformazioni involutive, sulla linea segnata dall'incisione Petrini-Giattini (fig. 152), senza che insorgessero grandi reazioni. Seguiamo le fasi di queste varie trasformazioni.

Benchè Roma diventi il centro del movimento iconografico, pure è meglio seguire anche per questo tempo la divisione in tre zone differenti: Napoli, Roma, Europa. La diffusione dei tipi tradizionali si differenzia ancora secondo queste tre zone.

EVOLUZIONE E DIFFUSIONE DELL'ICONOGRAFIA ALFONSIANA

A NAPOLI

La forma *Er* continua ad affermarsi in riproduzioni della variazione Petrini, su tela. Però questa si cristallizza in un'immagine dura, con volto e mani lignee, con fronte piena di grinze. Non varrebbe la pena fermarsi su questa nullità pittorica; ma essa purtroppo si moltiplica in molte diecine di quadri, tutti eguali, quasi eseguiti meccanicamente, con criterii nè artistici, nè spirituali, ma commerciali. Ne ho incontrato esemplari a Napoli e dintorni, a Roma, all'Estero; in case redentoriste e presso famiglie private. La tela che presento in fotografia è per es. presso la famiglia Panachia, di Torre Annunziata (fig. 168).

Mentre questa immagine si diffonde per mezzo di tele, un'integrazione della variazione Petrini vien diffusa con la stampa (fig. 182). Ma di questa parleremo trattando dell'iconografia che viene da Roma.

Fig. 168. - S. Alfonso (dal Crosta; tela presso Sig. Panachia, Torre Annunziata)

Della forma *Ev* sono diffuse sia la variazione Blasucci (fig. 132), che la variazione Tramontano (fig. 133). Quest'ultima, stampata su disegno del Sammaritani, per la barba irta, per l'irrigidimento delle rughe, per la luce violenta, è molto dura. Forse non tutte le copie sono tali, perchè ne ho osservata una a Wittem in Olanda, dedicata dal litografo Salimbeni al Redentorista P. Luigi Rispoli, la quale è più accurata. Ma le copie col volto ispido sono quelle che più si incontrano. Anche in un nuovo disegno, curato dal Di Lorenzo e pubblicato dallo stesso Salimbeni, questa durezza è attenuata ma non eliminata; eppure siamo di fronte ad una ricca composizione dedicata ad un Principe Borbone (fig. 169).

Quest'immagine, solcata da tante grinze e rughe per niente alfonsiane, ha dato origine al volto di plastica per la testa della statua che giace sotto l'altare, ove riposano le reliquie del Santo a Pagani (fig. 170). L'attrattiva religiosa, determinata dall'ambiente, dalle vesti pontificali, non fa avvertire questa deviazione dal vero volto di S. Alfonso.

Su questo altare, fino al 1939, era una tela che dava il Santo con le braccia come nella variazione Blasucci; ma era disegnato in tutta la persona, in ginocchio davanti all'ostensorio, mentre un angelo regge il bastone pastorale. Simili composizioni si trovano anche a Napoli, a Marianella ed altrove.

Oltre questi tipi iconografici classici, i tipografi moltiplicano e ristampano tipi minori; per es. l'immagine con abiti pontificali secondo una tela di Pagani (fig. 147); l'immagine stampata a Napoli nella vita del Beato, nel 1816 (fig. 143). Ma è impossibile e sarebbe inutile seguire questa attività iconografica minore.

A ROMA

Fin dal 1830 S. Alfonso avrebbe potuto esser canonizzato, perchè il Decreto pontificio, detto del « Tuto », era già promulgato il 16 maggio 1830. Per maggior solennità o per altro, si volle attendere; e si attese per nove anni, fino alla Pentecoste, 26 maggio 1839. Comunque il P. Mautone cominciò a preparare l'iconografia per tale circostanza.

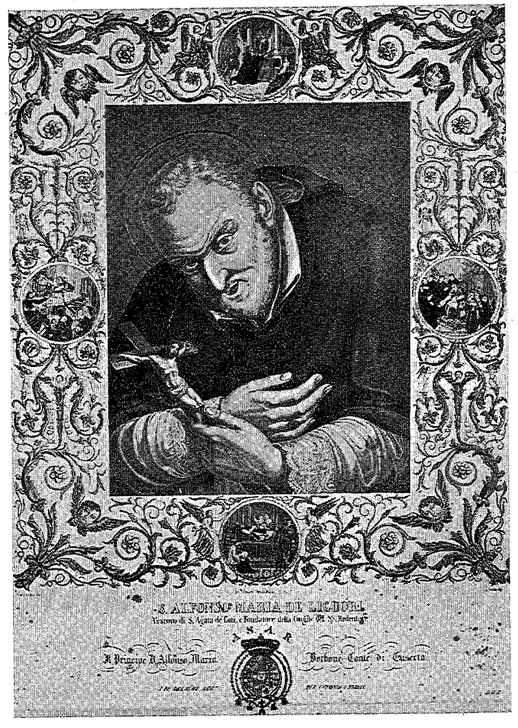


Fig. 169. - S. Alfonso (dal Crosta; stampa conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti)

Seguendo le sue note amministrative, già citate, sappiamo che dal 1825 al 1839, egli fece stampare molte migliaia di immagini e fece scolpire diversi rami dal Sirleti di Roma. Non conosciamo a quali tipi tradizionali si attenne in queste immagini. Soltanto una volta, prima della canonizzazione, troviamo questa nota più esplicita: « 12 dicembre 1833. Per un rametto del Beato col Sacramento, scudi 08 : 50 ». Evidentemente si allude qui alla variazione Blasucci (fig. 132).

Pietro Tenerani, a cui fu affidata la statua da collocare in S. Pietro, tra i Fondatori di Ordini e Congregazioni religiose. Data l'importanza dello scultore e della statua, riporto qui alcune note del Mautone.

Il 26 novembre 1836 egli scrive: « Al signor Pietro Tenerani, scultore, per la statua in marmo del Beato, in varie rate, scudi 4000 ». Il 6 gennaio 1837 aggiunge: « Al sig. Pietro Tenerani, scultore, per compenso alle spese fatte per la statua del Beato, fatta

Fig. 170: - S. Alfonso (dal Crosta; simulacro sul corpo del Santo a Pagani).

Ma più importante è la sua attività con i pittori Giusti, Ferreri e Baini. Di quest'ultimo è detto in una nota: « 12 quadri del Beato, di palmi 4, per i Consultori, scudi 120 ». Fino al 1837 appare quale pittore preferito il Ferreri; in tale anno questi muore e subentra Giacomo Conca.

Troviamo anche il pittore Francesco Manno, già noto per la sua attività col Giattini, fin dal 1803. Egli però è chiamato soltanto per eseguire otto quadri e due medaglioni, sul modello del Ferreri. Nell'imminenza della canonizzazione incontriamo anche il pittore Becchio, che esegue altri dodici quadri.

Sopra tutti emerge l'attività dello scultore a vilissimo prezzo e con perdita, regali in doppie ed altro, in tutto scudi 500 » (in altro esemplare autografo si legge: 401,25).

Per comprendere quest'ultima nota, è opportuno leggere ciò che scrive il Redentorista P. Montruccoli il quale, benchè abbia steso le sue « Notizie » nel 1868, pure interrogò tra gli altri il P. Carbone, assistente del P. Mautone dall'ottobre 1838 al dicembre 1839 e nel 1868 aveva le note amministrative del Mautone, come consta da un esame comparato delle Note e delle Notizie.

Egli dunque scrive: « Nel novembre 1839, fatta la grande statuta di marmo del nostro S. Fondatore, fu collocata nella vaticana Basilica. Essa fu la prima opera che il

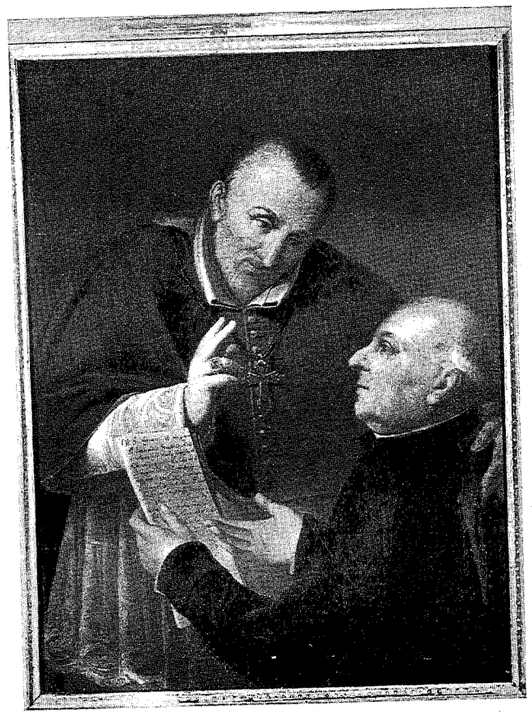


Fig. 171. - CONCA G.: S. Alfonso e l'Avv. Amici, difensore della sua causa di beatificazione e canonizzazione (tela conservata dai PP. Redentoristi di Roma, v. Monterone)

celebre scultore Pietro Tenerani fece per detta Basilica, per cui si era assunto di farla per poco prezzo. Ma il lavoro essendo grande, massimamente per l'ornato che fece bellissimo agl'indumenti vescovili, vedendo che ci perdeva, il P. Mautone gli fece un regalo di 400 scudi sopra del prezzo, che era di scudi 4000 »[38].

Il Montruccoli nota anche che la statua piacque, sicchè il Tenerani, per non farla collocare troppo in alto, dove non poteva esser ammirata nei dettagli dell'ornato, propose al Mautone di farla porre nella nicchia di S. Norberto; egli avrebbe pagato per la sostituzione. Il Mautone colse l'occasione della discesa del Papa Gregorio XVI in San Pietro per vedere la statua, e per due volte lanciò l'idea della sostituzione; ma il Papa lasciò cadere la proposta.

A noi interessa conoscere quali furono i tipi iconografici che si affermarono in questa circostanza della canonizzazione: furono due, che per facilità chiameremo fin d'ora *Tipo Mautone* e *tipo Petrini-Simonetti*.

Tipo iconografico Mautone

E' il tipo che domina in tutti i pittori che dipinsero per iniziativa del P. Mautone. E' possibile individuare e descrivere questo tipo?

Una nota amministrativa del Mautone ci dice: « 23 maggio 1831. Al sig. Giusti, pittore, per un quadro del Beato, *che deve servire di norma a tutti gli altri quadri da farsi*, scudi 40 ». E' dunque un quadro-tipo, che farà da modello per l'ulteriore attività iconografica. Sotto lo stesso giorno leggiamo: « Al signor Ferreri, per un *simile* quadro da darsi ai Cardinali, scudi 30 ».

Il Montruccoli, quasi commentando tale nota, scrive: « Dei quadri poi di S. Alfonso, fatti per la santificazione, eccellente sopra tutti riuscì quello del Giusti, il quale poi servì di norma a tutti gli altri da farsi, e costò scudi 40. Per i Cardinali ne furono fatti 23,

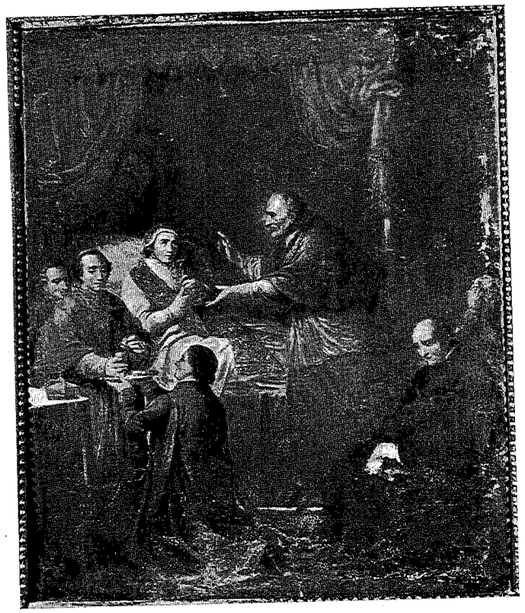


Fig. 172. - CONCA G.: S. Alfonso assiste miracolosamente da Arienzo Clemente XIV moribondo (studio su tela conservato dai PP. Redentoristi di Roma, v. Monterone)

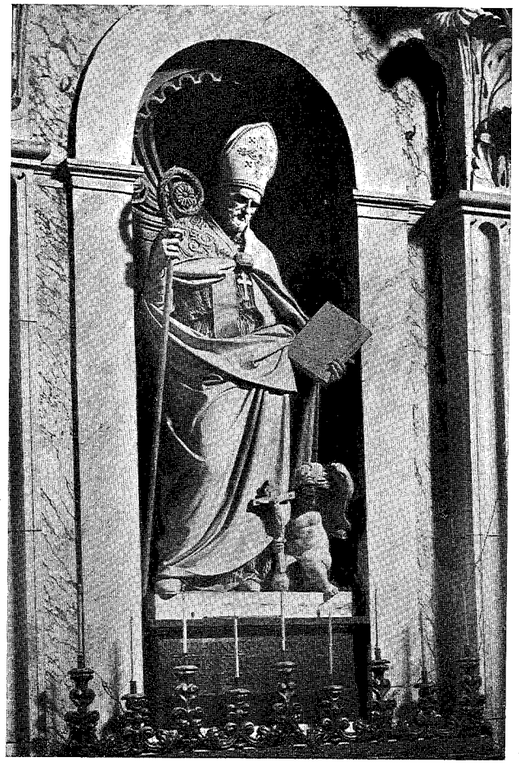


Fig. 173. - TENERANI P.: S. Alfonso (statua nella Basilica di S. Pietro a Roma)

a scudi 20 ciascuno, e questi sul modello dipinto dal Ferreri, il quale costò scudi 30.

Di questi quadri non ce ne rimane che uno solo, il quale ora si trova nella casa generalizia di Villa Caserta. Dei 42 quadri poi, fatti fare per i Consultori, che (senza la cornice ce, il che si intende anche dei sopradetti) costarono scudi 10 ciascuno, non ce ne rimane che un solo, il quale è nella cappella sopra il bell'altare che ivi si trova (il quale fu di Madama Letizia, madre del fu Napoleone I, e poi messo in vendita, fu comprato dal P. Mautone per scudi 20).

Fece anche fare due rami: uno piccolo che costò scudi 12, ed un altro più grande con la corona, che costò scudi 50. Ma sì in questi che nei sopradetti quadri è da osservarsi (ed oh! l'osservassero tutti quelli che fanno o faranno far immagini del nostro santo Padre Alfonso M. de Liguori), che tutti ritengono un certo tipo e atteggiamento del Santo, pel quale si distingue da ogni altro Santo al solo vederlo » [39].

Fondati su tale documentazione, possiamo dunque concludere che il quadro-tipo, dipinto dal Giusti, di fatto servì di norma per i quasi cento quadri che il P. Mautone fece eseguire.

Abbiamo visto però che anche il Ferreri dipinse un S. Alfonso, quale modello per i quadri dei Cardinali. E' inutile congetturare: Il Mautone ed il Montruccoli dicono che il dipinto del Ferreri fu *simile* a quello del Giusti e servì per i Cardinali. Dunque il Ferreri si uniformò al Giusti e nello stesso tempo ebbe qualche cosa di proprio, per cui fece da modello. Se convenne col dipinto del Giusti, ciò dovette essere necessariamente nel volto; per altri dettagli dovette seguire una propria composizione. Poichè a noi in-

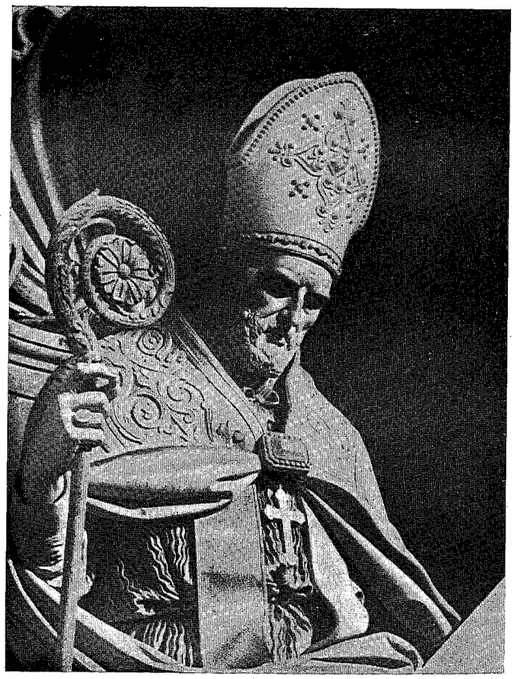


Fig. 174. - TENERANI P.: S. Alfonso (statua nella Basilica di S. Pietro, dettaglio)

teressa qui il volto alfonsiano, prescindiamo da queste variazioni nei particolari.

Per individuare e descrivere il volto nel tipo Mautone, occorre dunque conoscere qualcuno di questi quadri, eseguiti sul modello del Giusti o del Ferreri.

Il Montruccoli ci ha detto che uno di quelli che riproducevano il modello del Ferreri, nel 1868 si conservava nella casa generalizia; un altro, più piccolo era presso i Redentoristi di S. Maria in via Monterone, sull'altare che fu della madre di Napoleone I. Poichè nelle suddette case si conservano numerosi quadri di quel tempo, con tali indi-

Fig. 175. - TENERANI P.: S. Alfonso (bozzetto di statua per la Basilica di S. Pietro; presso PP. Reden.sti di Wittem)

cazioni noi non potremmo individuare con certezza i due a cui allude il Carbone.

Il P. Mautone ci dà qualche particolare, per cui ci è possibile venire a buone conclusioni. Il 6 settembre 1837 egli segnava: « Per quattro quadri del Beato, con l'effige dell'avv. Amici, in varie rate, scudi 60 ». L'Amici è l'avvocato che difese la causa di beatificazione e canonizzazione di S. Alfonso dal 1803 al 1830, quando essa fu conclusa. Una copia delle note del Mautone, integrata e quindi riveduta dallo stesso autore, attribuisce questi quattro dipinti al pittore Giacomo Conca. Ma a noi più che il pittore interessa il volto alfonsiano in queste tele.

Nelle case redentoriste di Pagani e di Santa Maria in v. Monterone a Roma, si conservano due quadri, con S. Alfonso che benedice l'avv. Amici (fig. 171). Evidentemente sono due dei quattro di cui parla il Mautone: essi dunque servono come buona chiave, per individuare gli altri quadri della canonizzazione e quindi riconoscere il tipo iconografico Mautone.

Il Montruccoli e le note ci dicono anche che il pittore Conca, oltre i due stendardi, mandati poi uno a Pagani e l'altro a Vienna [40], dipinse un grande quadro, che raffigurava S. Alfonso mentre assiste il Papa Clemente XIV moribondo. Il quadro fu donato al Papa Gregorio XVI, ed oggi è nel Ven. Eremo di Fonte Avellana; il bozzetto è presso i Redentoristi di S. Maria in via Monterone (fig. 172). Il volto del Santo in questo bozzetto, benchè di profilo, risponde a quello del quadro con l'avvocato Amici.

Potremmo fare un confronto con la statua del Tenerani, che fu eseguita nel 1836, cioè prima dei lavori del Conca, e quindi in più diretta dipendenza dal volto come fu dato dal Giusti e dal Ferreri. Ma è noto che il Tenerani, in cerca di valori formali, accademici, non insisteva sull'espressione personale alfonsiana: è tutta la statua che vuol dare la grandezza di S. Alfonso. Quel che si può affermare è che la sagoma generale del volto non è in contrasto col volto, quale si presenta nelle tele del Conca (fig. 173, 174).

Più probante a riguardo è un bel progetto che il Tenerani non eseguì (fig. 175). Non soltanto tutta la persona è meno accademica, meno impersonale; il volto chiaramente è quello che darà poi il Conca.

Partendo dunque da queste opere scultoree e pittoriche, potremmo ora individuare e descrivere il tipo diffuso con i numerosi quadri nel 1839. Ma recentemente ho potuto conoscere direttamente uno di questi quadri, che ci dà il S. Alfonso come ce lo ha presentato il P. Montruccoli.

La Signora Mostioli, di Roma, nata 1877, ha ereditato dai genitori due tele, rappresentanti: una S. Pacifico da S. Severino, l'altra S. Alfonso. Convengono nelle dimensioni (m. 1,35 × 1), nella manifattura della tela, nelle cornici dorate. Se ricordiamo che San Pacifico fu uno degli altri quattro Santi canonizzati insieme con S. Alfonso; e che i cinque postulatori stabilirono di procedere con uniformità perfetta, anche nelle tele da offrire a Cardinali e Consultori [41], riconosceremo nei due quadri della Signora Mostioli due delle tele eseguite per la canonizzazione dei cinque Santi.

Ho esaminato il S. Alfonso: nel volto risponde in tutto al S. Alfonso che benedice l'Amici (fig. 171) ed è perfettamente conforme a quattro tele che si conservano: una più piccola nella sagrestia di S. Maria in via Monterone (fig. 176), tre nella casa generalizia dei Redentoristi (l'antica Villa Caserta, di cui si parla nelle « Notizie »). Anzi, poichè una di queste corrisponde alla tela della signora Mostioli anche nelle dimensioni, nella manifattura, nella cornice dorata, quest'ultima e l'altra di S. Maria in via Monterone dovrebbero essere le due tele di cui ci ha parlato nel 1868 il Montruccoli. Esse dunque ci dànno il tipo iconografico Mautone.

Di queste tele ne ho incontrate in Italia ed all'Estero una ventina; una si può osservare nella monumentale sacrestia di S. Andrea della Valle in Roma.

Ora possiamo descrivere il S. Alfonso del P. Mautone, che secondo quanto abbiamo letto nelle « Notizie », si distingueva nel-

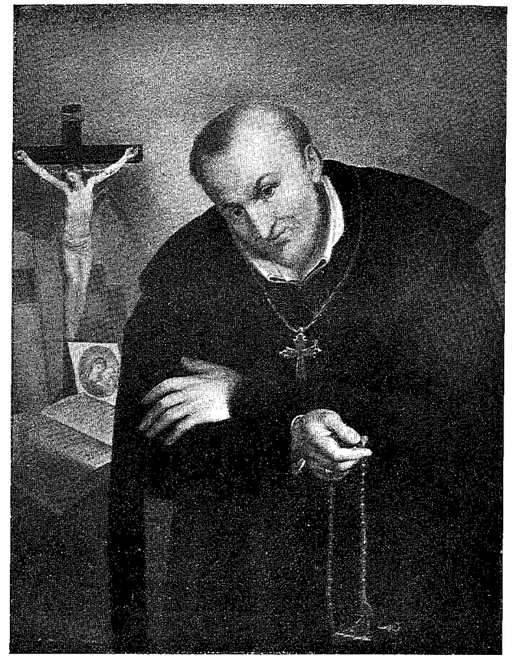


Fig. 176. - GIUSTI e FERRERI: S. Alfonso (*tipo iconografico Mautone;* tela conservata dai PP. Redentoristi di Roma, v. Monterone)

l'atteggiamento da ogni altro Santo, al solo vederlo. Egli, in piedi, veste da religioso con la zimarra, come usano portarla i Redentoristi della provincia religiosa di Napoli. Il capo è lievemente piegato in avanti, verso destra. La mano sinistra, aperta, poggia sul braccio destro, che si protende con l'avambraccio in avanti; la mano destra tiene il rosario. Quali segni della dignità vescovi e sono l'anello, la croce sul petto e la mitra sul tavolo.

Certamente la bontà accogliente di S. Alfonso, e la sua spiritualità, la quale senza ostentazione si risolve in preghiera, qui è data; e siamo molto lontani dal volto grossolano dell'incisione Petrini-Giattini (fig. 151).

Ma oltre questa fedeltà ideale al volto interiore, noi qui, per il criterio base del nostro studio, domandiamo se nell'immagine sia visibile anche il volto esteriore, con la sua personale, caratteristica espressione. Perchè la risposta sorga non da impressioni e valuta-

Fig. 177. - S. Alfonso, S. Francesco di Geronimo, S. Giuseppe della Croce, S. Pacifico da S. Severino, S. Veronica Giuliani, canonizzati il 26 maggio 1839 (da un grafico dell'Ottocento)

zioni ma dai fatti, è meglio cercare ed esaminare il tipo di ritratto al quale il Mautone si attenne.

Come già sappiamo, il P. Giattini morì nel 1827, ma già nel 1825 era partito da Roma per Napoli, ed il Mautone, benchè facesse le sue veci, lasciò cadere molte cose del suo predecessore. Quanto ad iconografia egli si trovava di fronte a due tipi: il volto dato dal Castiglia (fig. 157, 158), il volto della incisione Petrini-Giattini, specialmente come si presentava nella sua seconda forma (fig. 152).

Quanto al Castiglia è vero che il Montruccoli nelle «Notizie», benchè scriva nel 1868, ne loda il S. Alfonso che prega dinanzi al Crocifisso (fig. 158); ma è certo che durante l'attività del Mautone non troviamo eco della sua opera. Questi si limitò a conservare ed esporre i due quadri, già fatti in occasione della beatificazione. Ciò spiega l'aggiunta del nimbo da santo sulla luminosità da beato intorno alla testa (fig. 157).

Fra le note del Mautone troviamo questa indicazione in data 26 giugno 1839: « All'incisore per aver tolto alcuni difetti, che erano nel rame rappresentante il Santo in gloria, scudi 1 ». Taluno potrebbe pensare alla composizione del Castiglia, la quale dà appunto il Beato in gloria: il Mautone avrebbe potuto farla adattare per la canonizzazione.

Molto probabilmente deve trattarsi di incisioni, giunte fino a noi, che ci dànno S. Alfonso in gloria, insieme con gli altri quattro Santi, canonizzati con lui il 26 maggio 1839 (fig. 177); o di qualche disegno preso dagli stendardi dipinti dal Conca. L'impressione che si ha è dunque che il Castiglia fu messo da parte. Anche il Manno, pittore del Giattini e del Castiglia, ebbe incarichi molto secondari.

Ben altre furono le fortune dell'incisione Petrini-Giattini. Questa si presentava sotto due forme: quella preposta alla vita dedicata al Papa Pio VII (fig. 151), l'altra divulgata a Firenze (fig. 152). Quest'ultima, già forse nota a S. Clemente ed al Natterer (figura 163), fu accettata dal Mautone.

Se infatti si confronta il suo tipo iconografico (fig. 176) con questa seconda forma, la espressione certamente è altra, ma la sagoma presenta affinità. Ciò è confermato da alcune immagini diffuse all'Estero, le quali accreditano il tipo Mautone con questa espressione: « D'après le portrait authentique ». Noi vedremo che dal 1830 al 1896 il volto, considerato autentico a Roma ed in Europa, era appunto quello della incisione Petrini-Giattini, che si credeva riproduzione del ritratto fatto dal vivo.

Tutto dunque fa pensare che il Mautone, di fronte a questa incisione che si vantava del nome del Crosta, l'abbia data al Giusti ed al Ferreri, per evolverla e così l'abbia presentata per la canonizzazione. Ma noi ora sappiamo quale distanza separi questa incisione dallo studio del Crosta. La scoperta ed il restauro perfetto di questo studio originale (fig. 76)) ci permettono di dare tale giudizio con certezza.

Poichè questo tipo iconografico Mautone è anche quello degli stendardi e della tela dei cinque Santi, presentati nella Gloria del Bernini, bisogna constatare che anche nel 1839, come nel 1816, a S. Alfonso fu imposto un volto non suo, nella massima manifestazione iconografica.

Questo perenne errare nostro mi farebbe dubitare di scrivere sul volto del Santo. Chissà? E sarei tentato di aderire ai pittori che riducono i Santi a pure luci, con corpo simbolico. Ma Giobbe diceva di sè, quando si sarebbe trovato davanti a Dio: *De carne mea videbo Deum!* Cercare di esprimere questi occhi, questa fronte, questo volto, così come videro e come vedranno Dio, sarà dunque un ideale nobile, un amor di verità, anche se non lo raggiungeremo mai.

Il tipo Mautone dovette apparire come una vittoria artistica ed iconografica e ad esso si ispirarono altre composizioni.

La più bella fu una tela (m. 2,64 × 1,46), opera del pittore Adeodato Malatesta di Modena, ben noto per oltre 800 composizioni. Essa, di proprietà Liverani, è venerata nella chiesa del Carmine, a Faenza. E' una delle più belle opere su S. Alfonso: ben costruita, con ispirazione che è realmente alfonsiana (fig. 178). Il volto è chiaramente derivato dal tipo Mautone. Poichè la tela porta quale anno di esecuzione il 1838, bisogna concludere che tale tipo cominciava già a diffondersi in prossimità della canonizzazione.

Altra derivazione si ha nella cappella di S. Alfonso, che il Redentorista Centore edificò nella chiesa di S. Maria in via Monterone, dal 1846 al 1848. Il pittore Tommaso De Vivo, con l'aiuto del figlio Donato [42], vi dipinse tre tele: due per le pareti laterali ed una come pala d'altare. Da una delle tele laterali si può constatare la grande mediocrità del pittore (fig. 179): S. Alfonso, con perfetta simmetria, apre le due braccia e porge due libri di Regola a due gruppi di Redentoristi e di Redentoriste. Il volto è dal tipo Mautone, ma flaccido, senza muscoli e senza carattere. Nella pala d'altare il pittore presenta S. Alfonso col crocifisso, come nell'incisione remondiniana (fig. 68), ma vi aggiunge a sinistra la Madonna col Bambino. Il volto è stato ridipinto dal Gagliardi sul finire del secolo scorso.

Non saprei dire se per questa composizione il De Vivo abbia copiato da altri. Data la sua mediocrità, ciò è possibile, benchè la composizione non richieda ispirazione. A Bari, nella sacrestia della chiesa di S. Rocco si conserva una composizione simile, su tela; la testa è derivata dal tipo Mautone (figura 180). Poichè questo era già pronto nel 1831, non è difficile che abbia dato origine ad altra tela, dalla quale dipenda il quadro

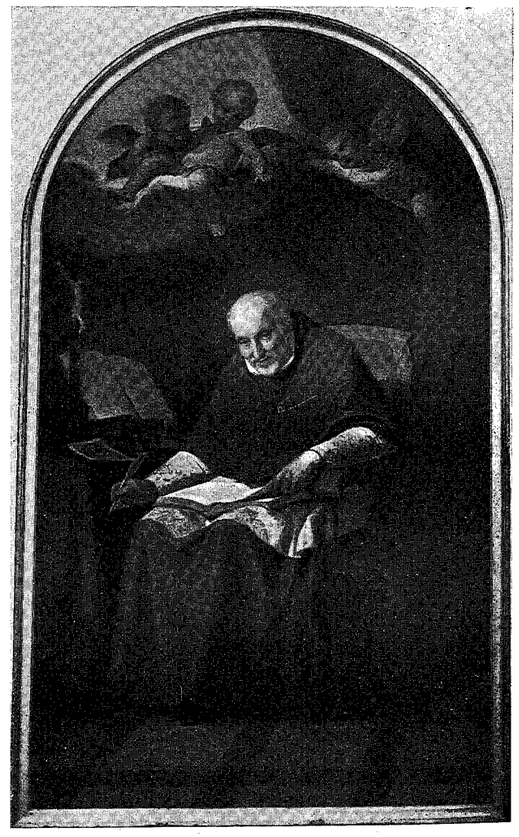


Fig. 178. - MALATESTA A.: S. Alfonso (tela del 1838, venerata nella chiesa della Madonna del Carmine a Faenza)

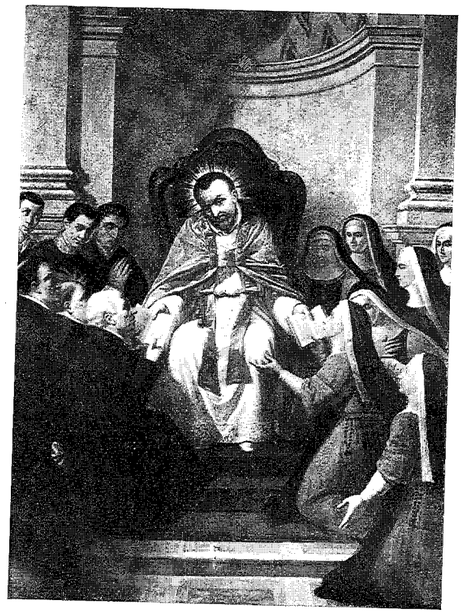


Fig. 179. - DE VIVO T.: S. Alfonso dà le Regole ai Redentoristi ed alle Redentoriste (tela venerata nella chiesa di S. Maria in v. Monterone)

di Bari, quello del De Vivo a Roma, ed altre opere o incisioni, note per via di immagini conservate nell'archivio generale dei Redentoristi.

Un'altra derivazione da segnalare è una pala d'altare del Guffens, nella chiesa redentorista di S. Giuseppe a Bruxelles; ma di questa parleremo in sede di iconografia europea.

Tipo iconografico Petrini-Simonetti

Nel 1843 si stampava a Napoli il « Compendium Theologiae Moralis S. Alphonsi M. de Ligorio » del Neyraguet. Esso era illustrato da un'immagine di S. Alfonso con le braccia incrociate sul petto. Questa medesima immagine in una stampa del Casterman di Parigi porta la seguente nota :« Reproduction du portrait d'après nature edité par Simonetti » (fig. 181). Sappiamo dunque che il Simonetti, il quale col Penza dirigeva a Roma una casa litografica, prima del 1843 aveva diffuso in incisioni un ritratto di S. Alfonso, con le braccia incrociate sul petto.

Nelle ricerche iconografiche nell'Italia meridionale mi sono incontrato in molte diecine di cromolitografie e stampe semplici, di grandezza intorno a cm. 40 × 30, le quali presentano appunto quest'immagine del Casterman, e portano quale nome dell'incisore talora G. Simonetti, talora Fr. Simonetti. Ne ho osservato anche una che è stata fotografata e poi accreditata come una tela posseduta nientemeno da una *sorella* di S. Alfonso (fig. 182)! Una semplice stampa, a cui è stata portata via l'iscrizione in francese!

La forma più comune di quest'immagine presenta il Santo col volto leggermente più lungo che nella stampa del Casterman e col neucranio molto ampio (fig. 183). Basta confrontare questo S. Alfonso con la seconda forma dell'incisione Petrini-Giattini (figura 152), per constare che siamo di fronte ad una ulteriore evoluzione di quest'ultima. E' stata ripulita, affinata nel volto, nelle vesti, nella croce vescovile: così il Santo, è stato messo a nuovo, ed è stato dichiarato: « *Divus* ». Lo so, vogliono dire *Sanctus*, ma...

Fig. 180. - S. Alfonso (Ignoto sec. XIX; tela nella Chiesa di S. Rocco a Bari)

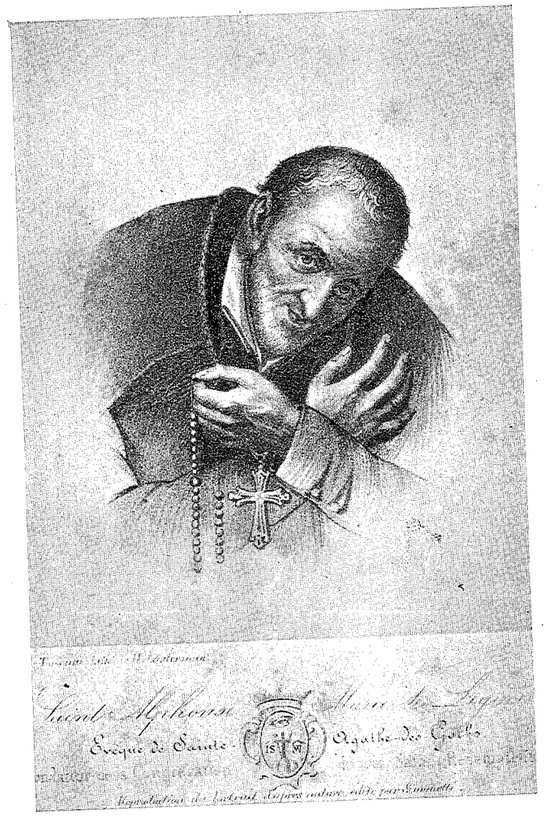


Fig. 181. - S. Alfonso (da un'immagine stampata dal Casterman di Parigi)

Leggiamo: « *Divus Alphonsus M. de Ligorio... in hac imagine ad vivum expressus* ».

Qui si vuole affermare che l'immagine riproduce l'ultimo ritratto del Santo, eseguito dal Crosta; che tale ritratto è dato dall'incisione Petrini-Giattini, e che il Simonetti dà fedelmente l'incisione. Basta dare uno sguardo allo studio Crosta (fig. 76), per constatare lo smarrimento iconografico determinato dall'incisione Petrini-Giattini.

A questa grave deformazione del volto se ne aggiungono altre: la mano sinistra è staccata dal polso; la croce, invece di pendere poggiando sul petto, si insinua irregolarmente tra i due polsi incrociati.

Anche in iconografia, come in agiografia, in teologia audaci novizi si esercitano dunque su S. Alfonso, quasi *in corpore vili*.

Questa immagine è dovuta in qualche modo all'iniziativa del Mautone? Pensando che questi era in rapporto col Tenerani e con altri buoni pittori, si direbbe che egli debba essere estraneo all'incisione del Simonetti.

Ma il P. Montruccoli, parlando delle incisioni dovute al Mautone, ricorda « un altro rame più grande con la corona, che costò scudi 50 ». Lo stesso Mautone il 20 novembre 1837 scrive: « Per un rametto del B. per tirar figure, scudi 12. Per un altro rame del Beato con la corona, scudi 50 ». Questa nuova immagine, che noi abbiamo qui esaminato, presenta in primo piano, quale oggetto più visibile, proprio una corona che pende dalla mano destra. E' vero che anche il tipo Mautone ha in primo piano la corona, però il P. Montruccoli distingue l'atteggiamento del Santo come è nella tela, dall'atteggiamento come è nell'incisione, e loda l'uno e l'altro.

A ciò si aggiunga che del tipo Mautone in Italia non si incontrano immagini a stampa di quell'epoca, mentre molte sono le immagini di questo S. Alfonso con la corona.

Ciò fa pensare che il Mautone, partendo dalla seconda forma dell'incisione Petrini-Giattini (fig. 152), per i Cardinali e Consul-

Fig. 182. - S. Alfonso (da incisione conservata dal Sig. Piscopo di Cava dei Tirreni)

tori abbia fatto eseguire in pittura l'evoluzione più artistica, data dal Giusti e dal Ferreri (fig. 176); nelle immagini per il popolo abbia voluto mantenere maggior continuità coll'immagine già conosciuta, ed abbia lasciato eseguire da qualche incisore poco perito l'integrazione e revisione sommaria che abbiamo descritto. E' sintomatico come tra le piccole immagini appartenenti a questo

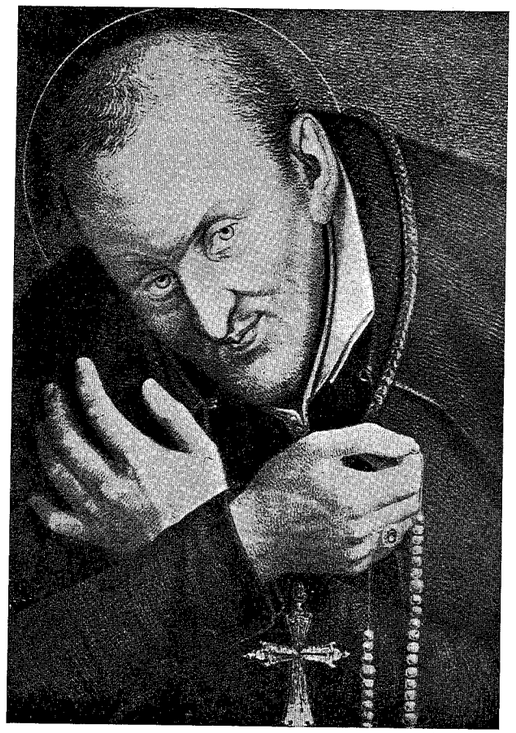


Fig. 183. - S. Alfonso (*tipo iconografico Petrini-Simonetti*)

tempo, si trovi una ristampa sulla variazione Blasucci (fig. 184); ebbene il volto è conformato alla incisione Petrini-Giattini (fig. 151).

Per riconoscere in seguito questo tipo, decisivo per l'iconografia alfonsiana, lo chiameremo: *tipo Petrini-Simonetti*. Sono i nomi dei tre incisori che ne segnano la storia: Nunzio Petrini lo stampava nel 1786, prima che S. Alfonso morisse (fig. 130); Giovanni

Fig. 184. - S. Alfonso (*tipo iconografico Petrini-Giattini* sulla variaz. Blasucci)

Petrini lo trasformava nel 1816 (fig. 151). Da un'ulteriore trasformazione (fig. 152), il Simonetti dava origine all'ultima forma (figura 183). Il Windhausen (fig. 197) ed il Burkhardt (fig. 198) lo trasformeranno ancora e lo manderanno fino a noi.

Fig. 185. - S. Alfonso (variazione Tannoia, stampa della Casa Daveluy a Bruges)

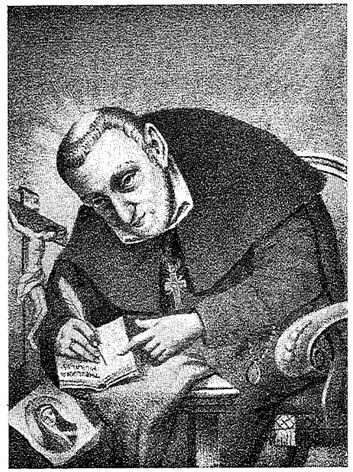


Fig. 186. - S. Alfonso (dalla variazione Tannoia; stampa da: Theologia moralis S. Alph. M. de Ligorio, Mechiliniae 1845)

IN EUROPA

La canonizzazione di S. Alfonso nel 1839 convocava a Roma il Ven. P. Passerat ed altri Redentoristi dell'Austria, del Belgio, della Francia e della Svizzera. Con tale occasione essi conobbero i nuovi tipi iconografici e li diffusero per l'Europa. In un primo tempo, aggiungendosi i nuovi ai vecchi tipi,

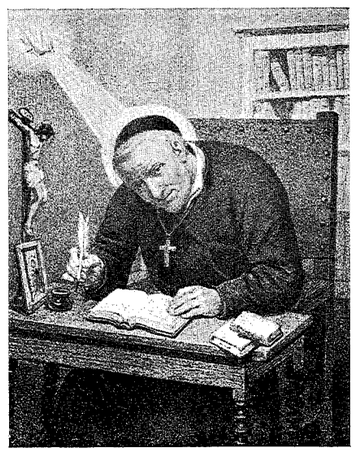


Fig. 187. - S. Alfonso (stampa da: Vida... S. Alfonso M. de Ligorio, por el P. Victor Loyodice, Madrid 1874)

si ebbe un disorientamento. Ma nel 1855 il Superiore generale dei Redentoristi transalpini stabilì la sua sede a Roma. Qui dominava il tipo Petrini-Simonetti (fig. 183), quale fedele riproduzione dell'antico ritratto del Crosta. Questa circostanza portò ad una rapida semplificazione dell'iconografia alfonsiana in Europa.

Intorno al 1839 abbiamo un'affermazione di tutte le quattro variazioni originarie del tipo *E*, sorte a Napoli tra il 1786 ed il 1800.

Fig. 188. - S. Alfonso (stampa posteriore al 1839, preposta a: Theologia moralis B. Alph. M. de Ligorio, v. I, Outhenin Chalandre, Vesontione 1832)

Nella forma *Er* abbiamo la variazione Tannoia (fig. 131) e Petrini (fig. 130). La variazione Tannoia la troviamo diffusa in Belgio dalle case editrici Daveluy di Bruges e Gouweloos di Bruxelles (fig. 185). Nel 1845 il Redentorista P. Heilig, facendola variare, la premetterà ad un'edizione della « Theologia Moralis » di S. Alfonso, edita a Malines (fig. 186). Nel 1874 il P. Vittorio Loyodice, sviluppandola ancora, la premetterà ad una vita del Santo in lingua spagnuola e la diffonderà nella Spagna (fig. 187).

Fig. 189. - S. Alfonso (stampa della Casa Outhenin Chalandre, Besançon)

La variazione Petrini anche in Europa avrà un movimento agitato. Abbiamo già seguito le sue vicende a Vienna con S. Clemente (fig. 163, 164). Abbiamo anche visto come a Strasburgo veniva riprodotta la variazione Petrini-Giattini (fig. 151). L'edizione della « Theologia Moralis » del 1832, della Casa Outhenin Chalandre di Besançon è illustrata da un'immagine, la quale è tuttavia stampata dopo il 1839 (fig. 188). Essa riproduce piuttosto la prima forma dell'incisione Petrini-Giattini. Osservando le due stampe si vedrà che anche le luci sul colletto e sul volto coincidono, ma l'aspetto e le mani sono volgari (fig. 151, 188).

La seconda incisione Petrini-Giattini (fig. 152) veniva anch'essa imitata, piegando però la testa sulla spalla sinistra (figura 189). L'una e l'altra ristampa venivano accreditate con l'espressione: « D'après le portrait conservé aux Ligoristes de Rome ». Ciò conferma quanto abbiamo detto; che cioè l'incisione Petrini-Giattini era considerata a Roma e quindi in Europa quale fedele riproduzione del vero ritratto di S .Alfonso, quale l'aveva dipinto il Crosta.

Le due immagini dovettero provocare delle proteste: S. Alfonso vi appariva come un uomo selvatico. Come riconoscerne lo spirito in quel volto? Si ripetè allora a Bensançon una reazione analoga a quella che si era avuta a Napoli, di fronte alle prime stampe del Petrini, e che aveva dato origine all'incisione dello Zaballi (fig. 135). Così la medesima Casa Outhenin Chalandre stampò un S. Alfonso con testa eretta, con la linea del naso che arieggia l'incisione remondiniana (figure 190, 68).

Le variazioni della forma *Ev* sono anche riprodotte; la variazione Tramontano (figura 133) la troviamo a Liége, ma nella forma non corretta, data dal Sammaritani a Napoli (fig. 169) .

Più interesante, benchè non piacevole, è la riproduzione della variazione Blasucci (figura 132). Questa variazione, cominciando già dal Montalto nel 1787 (fig. 139), ha avuto sempre una cattiva storia. Essa è frequente in Germania, e raggiunge una involuzione tale (fig. 191), che quasi cento anni dopo, nel 1930, la Signora M. Ludendorff la troverà molto rispondente al volto interiore di S. Alfonso, come a lei piacerà vederlo.

Fig. 190. - S. Alfonso (stampa della Casa Outhenin Chalandre, Besançon)

Anzi avrà cura di accentuare le deformazioni, per rendere più bigotto e volgare un volto già irriconoscibile (fig. 16-b). E' inutile fermarci su tali piccinerie; tanto più che evidentemente quel volto, se non appartiene a S. Alfonso, è tutto e solo della Signora M. Ludendorff: un cattivo scherzo che si risolve in autoritratto! Vorremmo riderci su; ma è più grande la tristezza per l'incoscienza di tanti devoti del Santo, che spesso diffondono e difendono tante caricature, e forniscono armi a coloro che non amano la verità.

Nell'iconografia che non fa capo al ritratto del Crosta, l'incisione del Remondini è diffusa dalle edizioni della « Theologia Moralis » e da immagini per il popolo: ma la riproduzione è fatta così male, che si va nella caricatura (fig. 16-b).

Una prova del disorientamento iconografico lo abbiamo in alcune immagini, le quali, anche dopo il 1839, diffondono la tela del Castiglia per la Gloria del Bernini (fig. 157).

Oltre questi tipi, che diremo tradizionali, si affermano anche i due tipi nuovi: Mautone e Petrini-Simonetti.

Fig. 191. - S. Alfonso (dall var. Blasucci)

Fig. 192. - S. Alfonso (composizione tipo Petrini-Giattini e tipo Mautone)

Il tipo Mautone si incontra in tele conservate nelle case redentoriste. Ne ho osservate alcune a Bruxelles-Jette, a Liége, a Wittem. Da notare una tela che si conserva a Tournai, nella cappella ove riposano le ossa del Ven. P. Passerat.

Molto più diffuse sono le immagini che dànno questo tipo, variandolo: sono stampate a Regensburg, Einsiedeln, Douai, Tournai, Bruxelles, etc. Qualcuna è accreditata con la solita espressione: « D'après le portrait authentique ». Questa diffusione, che in Italia non si incontra, credo che dipenda dall'intervento dei Redentoristi transalpini alla canonizzazione del 1839. Come il P. Passerat, così anche altri dovettero portare con sè dei dipinti e su questi fecero eseguire delle immagini.

Una di queste immagini va notata, perchè avvicina molto la testa al tipo Petrini-Giattini (fig. 192, 151). Ciò documenta il desiderio di stabilire continuità tra nuova e vecchia iconografia alfonsiana: continuità che era turbata da tante variazioni.

Cito qui una derivazione da una di queste tele portate nel Belgio, benchè essa appartenga alla fase evolutiva dopo il 1871. E' la tela del Guffens, che già ho segnalato, di-

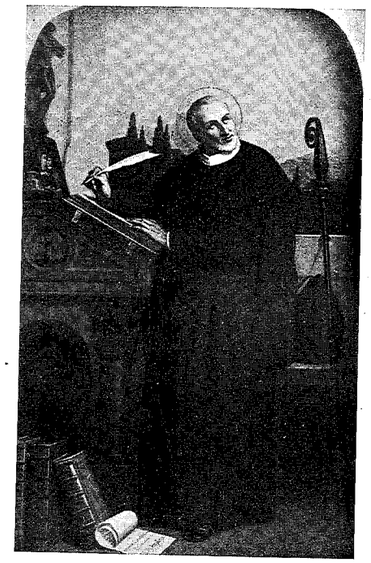


Fig. 193. - GUFFENS G.: S. Alfonso nella chiesa di S. Giuseppe, Bruxelles)

pinta nel 1882 per la chiesa redentorista di S. Giuseppe a Bruxelles. Anche qui S. Alfonso è vestito da religioso, in piedi; ma, poichè siamo dopo la dichiarazione del Santo quale Dottore della Chiesa, è riprodotto con la penna, mentre pensa; il volto è secondo il tipo Mautone (fig. 193).

Nel tipo Petrini-Simonetti non si ha la varietà di immagini, come nel tipo Mautone; esso è diffuso prevalentemente dalla Casa Kühlen-Gladbach, oltre che dal Casterman, come abbiamo già visto (fig. 181). Aumenterà invece la sua diffusione in diverse variazioni dopo il 1871. Ciò proverebbe che fino al 1855 esso non era molto noto; dopo tale data, con la venuta dei Redentoristi transalpini a Roma, l'aureola di autenticità che lo accreditava lo fece diffondere da Roma in tutta l'Europa.

Oltre questa iconografia *autentica*, comincia a svilupparsi l'iconografia che parte da S. Alfonso come da persona ideale, prescindendo dal suo volto concreto. Di questa non tratto, e perciò tralascio molte altre manifestazioni, che hanno la loro importanza, in Italia ed all'Estero.

In questa iconografia ideale emerge una testa attribuita al van Maldeghem, che sarà poi uno dei tipi più noti. Non dovrei parlarne, perchè essa appartiene alle immagini a contenuto ideale; ma nella casa redentorista di Wittem ho osservato una stampa che riproduceva questo tipo, e lo accreditava con l'espressione: « Vraie image... d'après le masque ». L'immagine ha una bella ispirazione, e dà qualche cosa dell'animo serafico di S. Alfonso (fig. 194); ma non si può dire che la sagoma sia conforme a quella della maschera.

Quanto all'origine di questa immagine, in una stampa ho letto: « J. Van der Sypen sculp. Bruxelles 1846 - Calamatta direxit ». Fa meraviglia come non si parli del disegnatore.

Il van Maldeghem nel 1844 dipingeva una grande tela di S. Alfonso con la Madonna; tela che si conserva dai Redentoristi di Bruxelles (fig. 195). Essa era esposta nella loro chiesa. Il distacco tra questa testa e quella dell'immagine suddetta è grande. D'altronde nel 1847 il van Maldeghem dipinge su tavola la testa scolpita dal Van der Sypen, e poi in altre tele la firmerà come sua [43].

Non si saprebbe dire se il Van der Sypen sotto la direzione del Calamatta, abbia scolpito un disegno del van Maldeghem o se piuttosto abbia corretto la testa del S. Alfonso che vedeva nella chiesa dei Redentoristi. In questo secondo caso si spiegherebbe il suo silenzio sul pittore o disegnatore e si dovrebbe dire che il van Maldeghem abbia poi accettato la correzione.

Comunque è bello che tra gli artisti più celebri, i quali si siano fermati su S. Alfonso, oltre il van Maldeghem vi sia anche il Calamatta, che per molto tempo fu maestro di incisori a Bruxelles.

CAPITOLO IV

L'ICONOGRAFIA DEL DOTTORE DELLA CHIESA

2° periodo; 3° tempo: 1871-1896

FATTORI E CARATTERI DI QUESTA FASE ICONOGRAFICA

Nel 1871 S. Alfonso è proclamato Dottore di S. Chiesa. Questo aspetto della sua personalità diventa subito un tema dominante nell'iconografia: al crocifisso, all'ostensorio, alla corona si aggiunge la penna del maestro e scrittore.

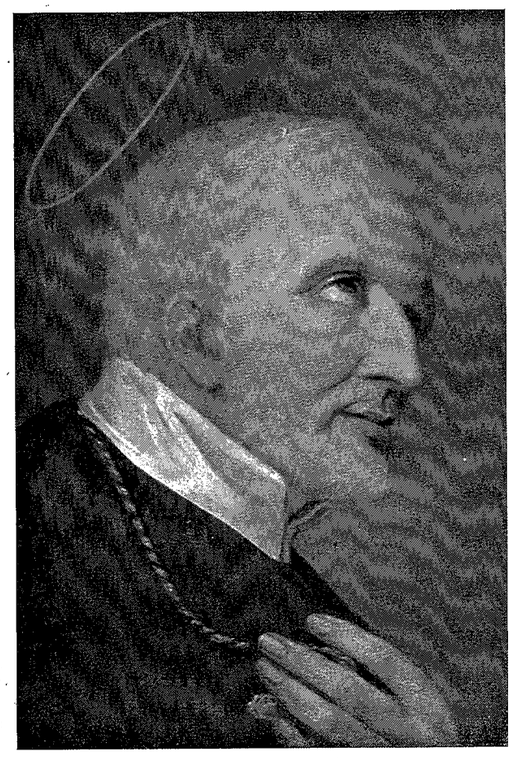


Fig. 194. - VAN MALDEGHEM E.: S. Alfonso (dipinto su tavola conservato dai PP. Redentoristi di Bruxelles-Jette)

Altri avvenimenti portano ad una semplificazione ed uniformità nel campo dell'iconografia « autentica ».

La Congregazione redentorista di Napoli, custode dei ritratti alfonsiani, viene soppressa con decreto governativo del 14 luglio 1866. Anzi la casa madre di Pagani, centro di irradiazione iconografica, è stata soppressa già da due anni, nel 1864. Anche il corpo di S. Alfonso un anno prima, il 23 gennaio 1863, ha lasciato il luogo del suo riposo sotto l'altare a Pagani, ed è presso un Padre redentorista, in una casa privata, a Napoli [44].

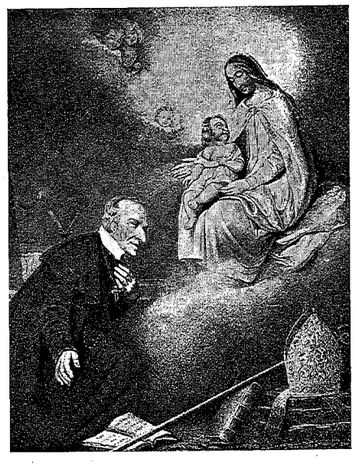


Fig. 195. - VAN MALDEGHEM E.: La Madonna e S. Alfonso (tela venerata nell'oratorio dei PP. Redentoristi, Bruxelles)

Fig. 196. - S. Alfonso (dalla tela Crosta-Remondini; inc. di Sec. Bianchi, Roma)

Quale centro di vita redentorista in Italia non rimane dunque che la casa generalizia dei Padri transalpini, fondata nel 1855 a Roma. Essa raccoglie le tradizioni di autenticità iconografica, come si tramandano a Roma e su queste semplifica tutta l'iconografia alfonsiana « autentica », in Europa ed in America. Nelle varie regioni sorgono molti lavori a carattere ideale.

Già conosciamo il tipo ritenuto a Roma come autentico: è quello dell'incisione Petrini-Simonetti (fig. 183).

Non si può dire che anche a Roma non si sia levata qualche voce di invito alla purezza originaria del tipo *E*. Troviamo per es. una buona stampa (fig. 196), la quale riproduce il volto dato dal Crosta nelle incisioni disegnate da lui (fig. 131, 133) e nei dettagli fonde la variazione Blasucci con l'incisione remondiniana (fig. 132, 68). Era una stampa dell'incisore Secondo Bianchi di Roma ed era pubblicata dopo la canonizzazione; potevano quindi almeno dubitare dell'autenticità attribuita al tipo Petrini-Simonetti. Ma questo tipo aveva dato battaglia al vero Crosta e lo aveva vinto perfino a Napoli; non fa quindi meraviglia se l'invito dell'incisione Bianchi cadde, come una voce nel deserto. Abbiamo visto che nel 1868 il Montrucoli lodava ed esortava a tener fede al tipo Mautone ed alla immagine con la corona, che probabilmente era quella del Petrini-Simonetti!

Una documentazione sull'attività della casa generalizia redentorista in questo tempo l'abbiamo in una lettera che il P. Reuss, segretario del Superiore generale P. Mauron, dirigeva agli editori Benzinger di Einsiedeln, il 20 novembre 1885. Essa dice tra l'altro: « Abbiamo fatto fare dei quadri del nostro Santo, sugli antichi originali da noi conservati, riproducendone poi delle incisioni, fotografie, fototipie e cromolitografie di vari sesti... In questo stesso momento abbiamo in corso di stampa una nuova cromolitografia di S. Alfonso, in quarto, per cui vi vorrà ancora qualche mese, per essere del tutto ultimata. Quelle immagini rappresentano S. Alfonso come vescovo e come religioso » [45].

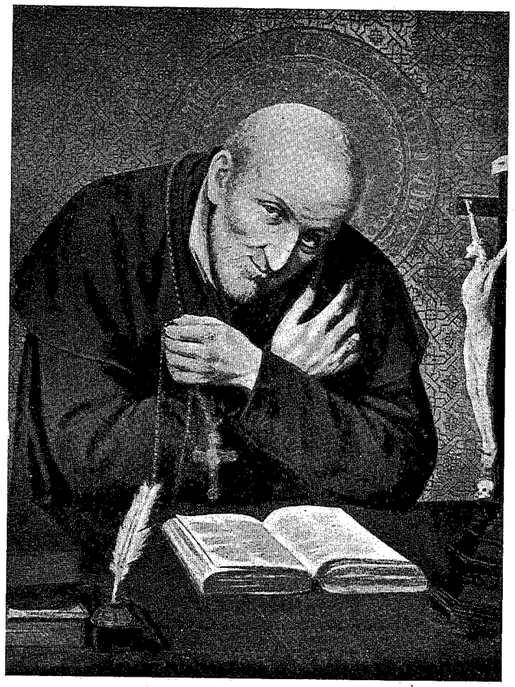


Fig. 197. - WINDHAUSEN H.: S. Alfonso (dal tipo Petrini-Simonetti, tela conservata dai PP. Redentoristi di Roermond)

I quadri di cui si parla credo che siano dovuti all'opera del pittore Hans Burkhardt. Egli a Roma ed H. Windhausen in Olanda sono i principali autori dell'iconografia « autentica » in questo tempo.

L'OPERA DEL WINDHAUSEN

La Casa editrice Kühlen-Gladbach in Germania diffondeva l'incisione Petrini-Simonetti, indicando S. Alfonso quale « Kerkleeraar »; siamo dunque dopo il 1871. L'immagine non aveva nessun simbolo che indicasse questa prerogativa di Dottore della Chiesa; ciò dovette indurre la stessa Casa o altri a farne curare un'integrazione dal pittore Windhausen.

I Redentoristi di Wittem conservano una tela, firmata dall'autore. Una nota della cronaca domestica ci dice che essa è stata eseguita nel 1887, in occasione del centenario della morte di S. Alfonso [46]. Un'altra tela

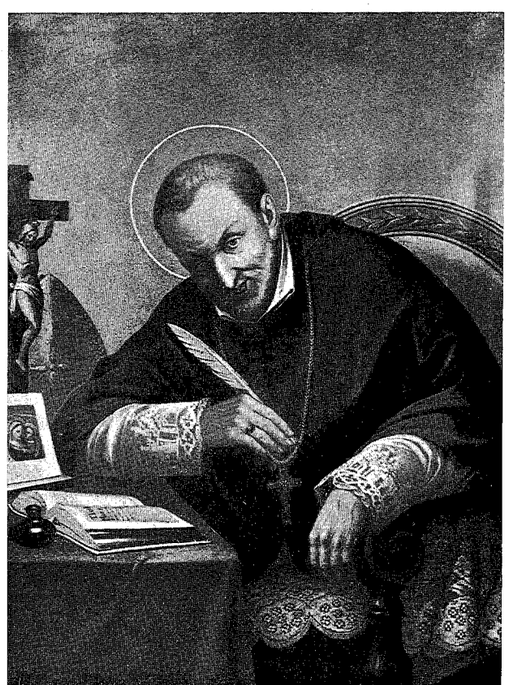


Fig. 198. - BURKHARDT H.: S. Alfonso (dal tipo Petrini-Simonetti; tela presso i PP. Redentoristi di Roma v. Merulana)

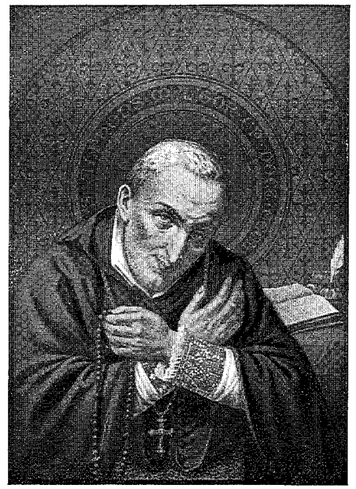


Fig. 199. - S. Alfonso (variazione dell'opera del Windhausen)

si conserva dai Redentoristi di Roermond, ma non ha nè data, nè firma. Se questa è l'originale, bisogna dire che essa è del 1882, o di data anteriore, perchè nell'archivio generale dei Redentoristi di Roma se ne conserva un'immagine, stampata dalla Casa Kühlen-Gladbach appunto nel 1882, in occasione del 150° della fondazione della Congregazione redentorista.

Volendo giudicare del valore dell'autore, tre sue tele conservate a Wittem — S. Alfonso, S. Clemente, S. Gerardo — dimostrano che, anche per tecnica, è mediocre. Per il S. Alfonso riproduce il tipo Petrini-Simonetti (fig. 183), ponendo davanti al soggetto uno tavolo e su questo un libro aperto: la penna credo voglia ricordare il Dottore della Chiesa (fig. 197). Benchè il modello sia reso meno duro, ne sono mantenuti tutti i difetti di atteggiamento, e vi si aggiunge la deviazione della curva della testa, che dalla destra passa sulla spalla sinistra; il volto è meno oblungo; forse il pittore ha presente altro disegno; comunque il tipo iconografico è un po' migliorato.

La Casa Kühlen-Gladbach, ha dato una diffusione molto intensa a questa quinta ricomposizione di un'immagine che il Petrini

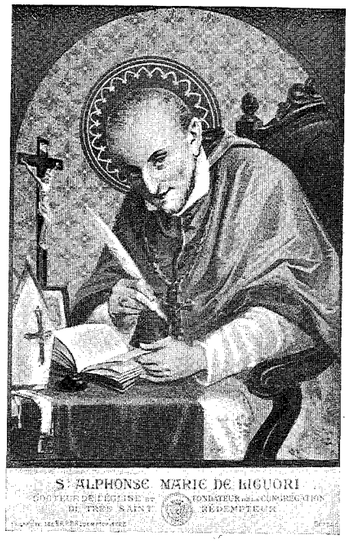


Fig. 200. - S. Alfonso (variazione dell'opera del Burkhardt)

lanciò al popolo di Napoli, appena il Santo morì; anche oggi essa si incontra frequentemente.

L'OPERA DEL BURKHARDT

Mentre il Windhausen lavorava in Olanda, il Burkhardt dipingeva a Roma, per conto della casa generalizia dei Redentoristi. Da note amministrative si deduce che nel 1883 egli era già all'opera. Secondo un computo del Redentorista Henze, la data bisognerebbe anticiparla fino al 1874 [47].

Egli ha eseguito molte tele di Padri, di Venerabili e di Santi redentoristi. A noi interessa un S. Alfonso, che fu diffuso sopra tutti gli altri. Il tema fondamentale è l'esaltazione dell'attività dottrinale. Infatti il Santo sta scrivendo, ed è presentato in un momento in cui leva la penna dal libro, per volgersi verso un interlocutore o per pensare (fig. 198). Non parlo qui del valore del Burkhardt: egli, almeno nel tempo in cui dava il S. Alfonso, su fondo costantemente cenere disegnava dei volti e delle mani che sembrano di legno. Nè aggiungo altro quanto a disegno, ad anatomia, a movimento, a composizione: in tutto la povertà del pittore è troppo grande ed evidente.

Mettendo dunque da parte l'essenza del ritratto, cioè l'anima, che non è data se non come idea, constatiamo che la sagoma è copiata dall'immagine Petrini-Simonetti (figura 183). Ciò spiega la dichiarazione « portrait authentique », che accompagna alcune riproduzioni a stampa del lavoro del Burkhardt.

Poichè a Roma non si ha un'altra immagine ufficiale, si deve concludere che la lettera del Reuss, quando nel 1885 dice: « Abbiamo fatto fare dei quadri del nostro Santo, sugli originali da noi conservati », allude all'opera del Burkhardt, e quindi al tipo Petrini-Simonetti, il quale ancora una volta è dichiarato: antico originale! Il povero studio Crosta (fig. 76), sfuggito con altri quadri redentoristi ad una vendita all'asta, imposta nel 1869 dal demanio per il vile prezzo di 10 grani [48], dormiva su qualche parete della deserta casa di S. Alfonso, a Pagani!

Anche tra i quadri dunque le apoteosi falsificano storia e storiografia!

Molto vicine alle due opere del Windhausen e del Burkhardt sono due immagini pubblicate dai Redentoristi francesi (fig. 199, 200). Esse però hanno piuttosto valore di figurine, dai colori vivaci; benchè una di esse, più vicina al tipo Petrini-Simonetti (fig. 199), dica talora: « Vrai portrait ». Comunque esse provano che ormai l'iconografia è ancorata definitivamente a questo tipo. Quando il Giattini nel 1802 iniziava la trasformazione, figura 140) e nel 1816 l'accentuava (fig. 151, 152), certo non pensava a tanta fortuna!

CAPITOLO V

L'ICONOGRAFIA ATTUALE

3° periodo: 1896-1954

RITORNA LA TELA DI BENEVENTO

Nel 1869 il Superiore generale dei Redentoristi di Napoli, superate le difficoltà antiromane del nuovo Governo politico italiano, poteva devolvere la sua autorità nelle mani del Superiore generale dei Redentoristi transalpini, e si raggiungeva così la perfetta unità della Congregazione di S. Alfonso. Verso il 1880 le case redentoriste di Napoli, soppresse dal Governo, cominciarono a ricostituirsi lentamente ed in parte. Nasceva così la possibilità di comunione e mutua conoscenza tra i Padri e case napoletane ed i Padri esteri. Queste nuove circostanze portarono alla scoperta della tela di Benevento, la quale si conservava a S. Angelo a Cupolo, paesetto in collina, nella provincia di Benevento (fig. 69).

Dalle cronache della casa generalizia si può constatare come il procuratore generale P. Martinelli amasse dividere la sua residenza tra Roma e S. Angelo a Cupolo, fin dopo il 1897. A Roma, si era in clima di studio sulle origini della Congregazione: si cercavano documenti dovunque. La data 1777, segnata sulla tela di Benevento, dovette far molta impressione: ci si trovava dunque di fronte al volto del Fondatore 10 anni prima che morisse! Questa scoperta segnò la rapida detronizzazione del tipo iconografico Petrini-Simonetti.

L'OPERA DEL GAGLIARDI

Il pittore a cui fu affidato lo studio della tela di Benevento fu Giovanni Gagliardi, che noi già conosciamo. Egli, forse su designazione dell'intelligente e dinamico postulatore delle cause dei Santi redentoristi, P. Claudio Benedetti, già dipingeva nella casa generalizia per la beatificazione di S. Gerardo. E' un vero pittore, anche se non raggiunge il valore del padre, Pietro Gagliardi: le sue tele rendono evidente la distanza che separa i legni di Burkhardt dall'arte.

Su S. Alfonso a Roma si conservano tre tele del Gagliardi. Due di esse, identiche nella composizione, sono una versione della tela di Benevento: una si conserva nella casa redentorista in via Monterone (fig. 201), l'altra nella casa generalizia in via Merulana. Non hanno nè firma, nè data; ma quella della casa generalizia porta sul telaio tre bolli della dogana di Roma, con data 6 luglio 1897. Ciò proverebbe che la tela, eseguita fuori di Roma, vi sia stata portata il 6 luglio 1897.

L'altra tela deve essere stata eseguita prima, perchè già nel novembre 1896 era stampata in fotoincisione, annessa ad un Numero commemorativo della nascita di S. Alfonso. Nella fotoincisione è riconoscibile il bordo interiore della cornice, nella quale ancora oggi questa tela è conservata. E' da notare che nel 1896 era superiore della casa di via Monterone proprio il P. Martinelli; nei suoi periodici ritorni a S. Angelo vedeva la tela

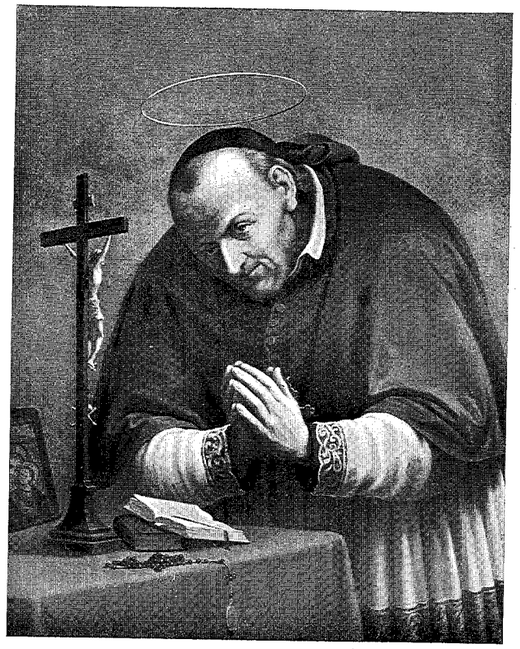


Fig. 201. - GAGLIARDI G. (dalla tela di Benevento, dipinto conservato dai PP. Redentoristi di Roma, v. Monterone)

Benevento: dovette piacergli ed ordinarne una copia per la sua dimora a Roma.

In sede di ritratti abbiamo già constatato che l'opera del Gagliardi non è di semplice copista [49]: egli ha riveduto il modello e vi ha messo del suo (fig. 69, 70). Non sappiamo se, prima di dare la versione definitiva, sia passato per una fase intermedia. Si conserva infatti una fotografia di fine secolo XIX, la quale riproduce a sua volta una litografia che ci dà altro disegno (fig. 202). E' questo un primo disegno del Gagliardi o è di altro pittore prima di lui che ha tentato la versione della tela di Benevento?

Oltre queste due tele, il Gagliardi ne ha dipinto una terza, conservata a Roma, nella casa generalizia. S. Alfonso, genuflesso su inginocchiatoio, prega davanti al tabernacolo (fig. 203). Il dipinto veniva esposto per il 2 agosto sull'altare del Santo nella sua chiesa di via Merulana e copriva così una brutta statua, sostituita nel 1932 con altra di marmo, dalla testa piccola ed insignificante.

Artisticamente di queste tre tele la migliore è quella di via Monterone. Il volto è dato con bell'incarnato ed il modellato dà perfetta unità e trasparenza; negli occhi, luminosi, come in tutto il volto è ispirazione, che invano si trova nella tela di Benevento. Forse a taluno potrà sembrare un po' dolce, ma non eccede. Nella tela della casa generalizia invece si notano differenze: se la composizione è identica, la condotta pittorica è meno animata; luce, colore e disegno non raggiungono l'unità e spontaneità dell'altra; siamo al di quà dell'espressione piena. Per questo la sagoma, quasi scoperta, presenta più evidenti alcuni difetti, di cui parleremo subito.

Il dott. Goglia ci ha già segnalato il distacco del Gagliardi dalla costruzione cranica di S. Alfonso [51]. Onde evitare false valutazioni, distinguiamo nettamente il Gagliardi come è nelle sue tele originali ,dal Gagliardi quale è oggi diffuso e conosciuto nell'iconografia ufficiale alfonsiana.

Nelle tele originali certamente il disegno della testa non risponde nè al modello, nè alla sagoma di S. Alfonso: il disegno longilineo acquista una forma triangolare, divari-

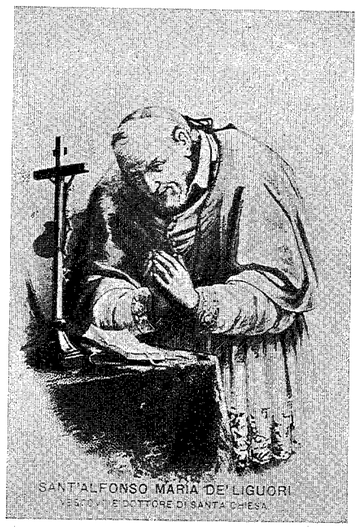


Fig. 202. - S. Alfonso (dalla tela di Benevento, incisione di fine sec. XIX)

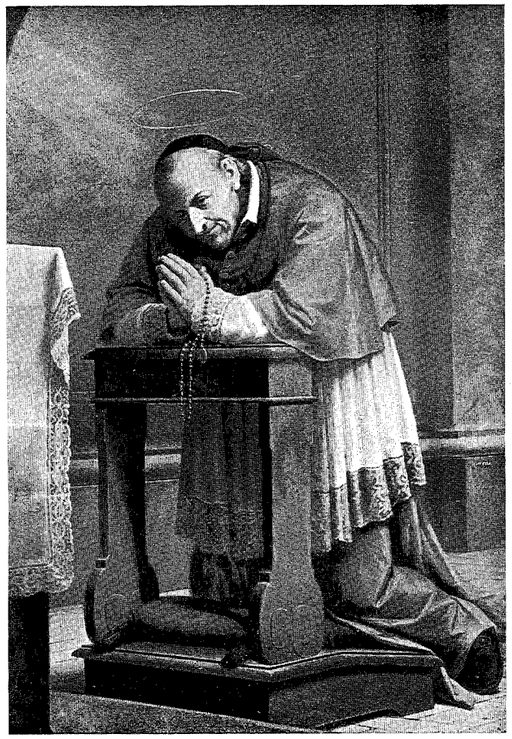


Fig. 203. - GAGLIARDI G.: S. Alfonso (tela eseguita per la chiesa dei PP. Redentoristi di Roma, v. Merulana)

cando le due linee temporali, sicchè la fronte, è più dilatata.

Sulla maschera e sul teschio la larghezza della fronte è minore della distanza tra i pomelli: cm. 11 (sul neucranio cm. 10); la seconda è più di cm. 13 (non si può misurarla bene per le deformazioni della maschera). Nella tela di Benevento questi rapporti sono conservati (fig. 72).

Quanto al disegno del naso, il Gagliardi, specialmente nella due tele della casa generalizia, lo rende più arcuato. Certo era opportuno correggere la linea, e la costruzione del naso della tela di Benevento; ma la correzione è stata fatta idealmente, senza altra documentazione, e non si è raggiunta la verità; perchè non basta costruire un naso aquilino, per fare il naso di S. Alfonso.

Il Gagliardi ha anche corretto la durezza del disegno del processo zigomatico, dei solchi labio e mento-genieni; queste correzioni, specialmente come si presentano nella tela di via Monterone, non mi sembrano falsificazioni, nè ricerca di eleganza raffinata: si trattava di velare l'evidente imperizia dell'autore della tela di Benevento.

Ma il Gagliardi, nel 1905, è stato riprodotto dal Burkhardt, su tavola, piccola, a fondo dorato (fig. 204); su questa tavola sono state eseguite le immagini; su queste immagini egli è conosciuto e valutato.

Il Burkhardt ha ulteriormente spianato le rughe sulla fronte, levigandole; ha tolto le sinuosità dell'elice al padiglione dell'orecchio; ha coperto con la cute l'apofisi zigomatica; ha reso meno sporgenti le arcate zigomatiche; ha appianato i solchi labio e mento-genieni, così caratteristici in S. Alfonso; il disegno della mandibola è stato completamente mutato nella branca montante; tutta la cute è stata levigata e resa uniforme per mancanza di giuoco di luci; anche gli occhi sono rad-

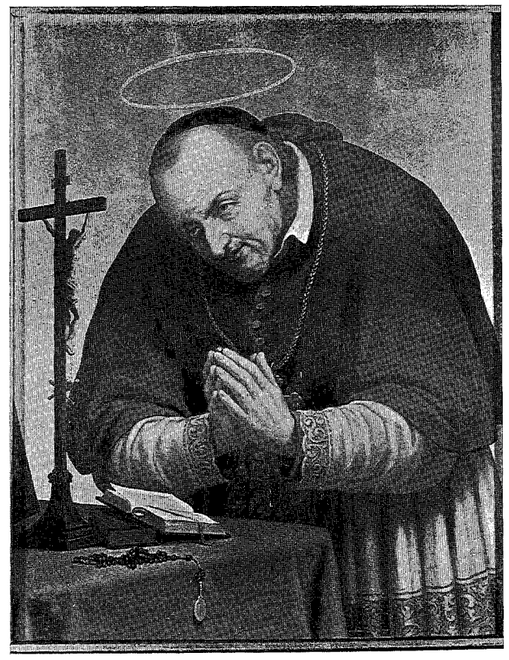


Fig. 204. - S. Alfonso (copia dal Gagliardi con alterazioni di H. Burkhardt; presso i PP. Red.sti di Roma, v. Merulana)

Fig. 205. - MARIS J.: S. Alfonso (busto conservato dai Redentoristi di Nimega)

dolciti. Questo il S. Alfonso, pittoricamente leccato, che va sotto il nome del Gagliardi. Credo che il dott. Goglia giustamente abbia concluso che questo « bel quadro », che si potrebbe e dovrebbe dire: « bel santino », non è S. Alfonso.

ALTRI LAVORI ICONOGRAFICI

Di fronte al lavoro del Gagliardi, non soltanto il tipo Petrini-Simonetti è passato in secondo piano, ma si è arrestato tutto il movimento evolutivo, che fin dal 1787 aveva animato ed agitato l'iconografia alfonsiana. Ciò era naturale, perchè la tela di Benevento era considerata come veramente autentica.

Ma la curva ed il dolce dell'immagine corrente non poteva piacere. Veramente alcuni hanno pensato che il Santo fosse proprio così, anche nel volto interiore, ed hanno parlato di un suo sentimentalismo nella preghiera. Chi invece ha preso libri del Settecento ed ha avuto pazienza di confrontare, sa che S. Alfonso è vigile, teologicamente e sentimentalmente, senza per questo diventar freddo e letargico, come un lago immoto [52].

Altri, non rassegnandosi a vedere nel santino corrente il S. Alfonso, hanno fatto tentativi di superamento, pur volendo rimanere nel campo dell'autenticità. Il lavoro critico del Keusch è l'espressione di questa corrente, ed è grande merito del Keusch aver dubitato della iconografia derivante dalla tela di Benevento. Tuttavia bisogna riconoscere che questi tentativi non hanno varcato i limiti dello studio dei pittori o dei critici: l'iconografia ufficialmente autentica ha continuato per la sua via. Accenno qui a qualcuno di questi tentativi.

Lo scultore M. Regazzoni ci ha dato un busto, che si conserva dai Redentoristi di Friburgo (fig. 36). Come abbiamo notato [53], la presenza di una non fedele copia della maschera ha fatto deviare l'opera pregevole del Regazzoni. Per es. lo schiacciamento della fronte, che è anche nella maschera originale, elimina la bozza mediana frontale, ben delineata nel neurocranio e caratteristica nella fronte di S. Alfonso; ciò determina nel busto una fronte con squama sfuggente. La distanza bizigomatica, la linea dei solchi nasolabio-genieni, l'apertura della bocca, il disegno del mento, tutto risente dell'appiattimento della copia della maschera, sicchè si ha un volto tondeggiante.

Lo scultore J. Maris ha eseguito un altro busto per i Redentoristi di Nimega (fig. 205). Anche qui si osservi il disegno della fronte, che presenta due bozze laterali, le arcate sopracciliari dilatate: ci si allontana dal volto alfonsiano; ci si avvicina invece nel disegno del naso e del mento.

Bisogna però tener conto che la fotografia che diamo del lavoro del Maris pone in evidenza la parte destra della testa; e qui si naviga nell'incerto, perchè, dopo la malattia del 1768, questa parte andò lentamente deformandosi, per la curva violenta che la faceva aderire al petto. Il ritratto di Marianella la dà di scorcio, ed è evidente l'indecisione che è nella linea temporale destra, che il pittore non avrà veduto. Il ritratto del

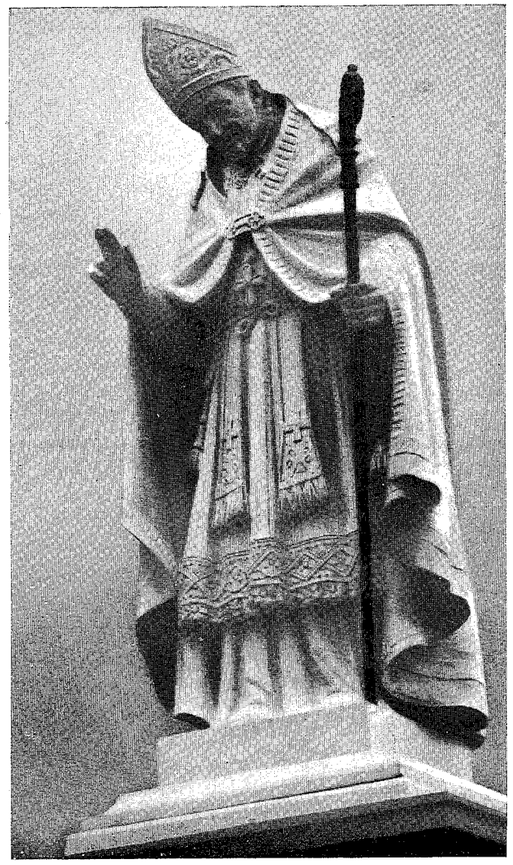


Fig. 206. - AURELI C.: S. Alfonso (statua in marmo eretta sulla piazza davanti alla cattedrale di S. Agata dei Goti)

Crosta (fig. 25) è costretto anch'esso a costruire senza vedere, di scorcio. Il ritratto di Pagani (fig. 22) presenta la parte sinistra e non tutta la destra. Gli altri due ritratti sono dell'età giovanile e dànno un'idea generale. In un volto ben caratterizzato non è facile invertire i caratteri somatici; si corre il pericolo di ritrarre non S. Alfonso, ma qualche suo cugino!

Nel campo della scultura piena va segnalata la statua di Cesare Aureli in S. Agata dei Goti. Egli la lasciava allo stato di bozzetto, che volle presso il suo letto nelle ultime ore della sua vita, nel febbraio 1923. Aveva meditato sulla vita del Santo, e quando potè esclamare: « E' un'anima ardente! », si pose a scolpire quest'anima (fig. 206). Il prof. Siviero, esaminando l'opera, aveva notato tra l'altro che la difficoltà della curva della persona era stata risolta come esigenza del benedire dall'alto. Ritornava dunque la perenne difficoltà-limite, la quale aveva costretto o ad interpretare o a ridurre il corpo ad un simbolo. Tutta la storia della iconografia di S. Alfonso è qui.

In pittura il tentativo più recente è quello del Fière. Accenno allo schizzo di ritratto definitivo, delineato sul canone dedotto dai documenti, per ricostruire il volto del Santo (fig. 207). Senza dubbio il Fière, in collaborazione col P. Keusch, ha studiato con serietà S. Alfonso, e se la via del ricostruire su canone era feconda, il loro lavoro avrebbe avuto successo; se ciò non è avvenuto, si deve riconoscere che tale via non porta alla meta.

Fig. 207. - FIERE M.: S. Alfonso (studio per un ritratto)

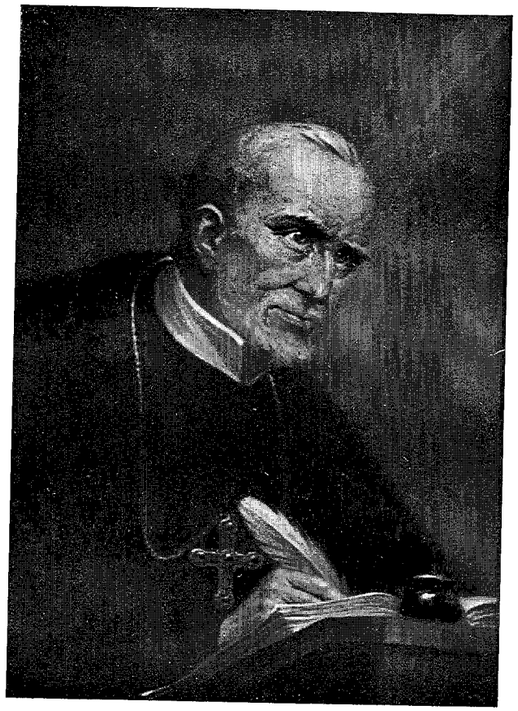


Fig. 208 - GOTTWALD: S. Alfonso (tela conservata dai PP. Redentoristi di Köln)

armonia delle parti vale in quanto è *questa* trasparenza di anima. Ora tutto questo come si fa a ricostruirlo per montaggio di parti su canone prestabilito? Si cade nell'anonimo, quando non si resti addirittura allo stato di maschera. Il volto dunque bisogna vederlo, per renderlo.

L'anima di S. Alfonso vive nella biografia del Tannoia, che l'ha resa bene, anche se in certi particolari le abbia dato un po' del suo colore. Vive soprattutto nel suo epistolario, nelle sue poesie, nella sua musica, nelle sue preghiere, in molte pagine delle sue opere. Chi dunque voglia, può vedere quest'anima, purchè sappia mettersi in sintonia con essa.

Per il volto? Se non si potesse vederlo, più che ricostruirlo, meglio sarebbe ridurlo a simbolo. Ma anche qui... Rivedo tanti volti: Tenerani, van Maldeghem, Maldarelli, Malatesta, Giusti, Aureli, Vetri, Leo Lewi. Uno, nessuno e... centomila. E mi viene alla memoria, con certa impertinenza, l'altro titolo pirandelliano: Così è... (se vi pare).

Per es. il pittore Gottwald in Germania ha voluto dare la potenza di pensiero del Santo: egli esprime l'ispirazione dall'alto nei raggi luminosi; ma su di essa predomina una concentrazione dialettica nella tensione dello sguardo e dei muscoli facciali (fig. 208). S. Alfonso era anche dialettico: basta leggere le sue Apologie in Teologia Morale per rendersene conto; ma nel volto era forse più spontaneo, anche quando pensava. Perchè pensare vigorosamente, specialmente nel Santo, non è aggrottare le ciglia. Tutt'altro!

Così pure Leo Lewi recentemente ha dato S. Alfonso quale *Vir potens opere et sermone* (fig. 209). E' un bel lavoro; ma non vedo in che cosa sbaglierei, se dicessi che quello è anche S. Ambrogio, è S. Giovan Crisostomo, è un Vescovo che verrà nel Duemila.

Sì, S. Alfonso fu un lottatore; ne aveva la tempra, se disse che avrebbe volentieri lasciato appendere la sua testa alla forca, pur di abbattere il peccato. Era fermo e talora

IL VOLTO E' L'UOMO

Ed in verità il volto di un uomo non si dà, montando un certo numero di pezzi, ben disegnati e misurati : bocca stretta, naso leggermente aquilino, fronte alta, occhi cerulei ecc. Il volto è un'unità inscindibile: è tutto l'uomo; bisogna *vederlo*, per conoscere questa unità e poterla rendere. Certo le parti vi sono, sono definite, nè si può modificarle, anche lievemente, nella loro individualità, senza compromettere la perspicuità della persona intera; la storia di tutta l'iconografia alfonsiana ci ha dimostrato la verità di questa norma, che è stata uno dei criteri nella nostra investigazione. Però anche nel volto umano, come nell'universo, la parte ha un valore, non per la sua individualità, ma per il tutto che la permea. Per es. l'occhio, la fronte valgono in quanto sono trasparenza di anima; e la

ferreo, se anche da vecchio, « quando si metteva in aria e voleva dimostrare il suo contegno, atterriva ed abbatteva » [54].

E per meglio conoscerlo nel suo carattere di uomo e di santo, è opportuna qui una digressione, poichè è stato detto che non amava assumere responsabilità, perchè *timido*.

L'uomo spirituale giudica tutti e non può esser giudicato da nessuno, a meno che il giudice non sia spirituale.

Certo S. Alfonso non era uno di quelli che girano su se stessi, e così girando, pensano e si commuovono che tutto il mondo giri intorno a loro. E ripetono con coraggio, virilmente, ai quattro punti cardinali: *Ecce nos!*

Rileggiamo Dante quando dice della sua Firenze, pronta a dar leggi e comandare:

« Molti han giustizia in cor, ma tardi scocca
per non venir senza consiglio all'arco;
ma 'l popol tuo l'ha in sommo della bocca.

Molti rifiutan la comune incarco;
ma 'l popol tuo sollecito risponde,
senza chiamare, e grida: io mi sobbarco ».

E S. Alfonso, che aveva molta giustizia e forza nel cuore, non andava in cerca di cariche e di autorità; ma quanto a *timidezza* di assumere responsabilità, chi sa che cosa era il regalismo a Napoli e l'audacia che occorreva per sfidare Tanucci e compagni, può comprendere quanta energia era in questo Santo.

Dimesso, silenzioso, ma inflessibile, sapeva quel che voleva e voleva quel che doveva. Quando questo silenzio si apriva, affiorava l'uomo che non temeva il boia. Un signore che voleva piegarlo all'ingiustizia, lo vide scattare con un colpo nervoso e secco sul tavolo, e le ossa delle dita rovesciate furono più forti del legno: « *Voi non sapete quanto son duro!* » E ad un signor canonico che levava la voce, per amor del suo beneficio: « *Badate, disse, badate che son vescovo* » [55].

Però abitualmente aveva lo stile di Dio. Cioè la sua potenza agiva irresistibile con una parola buona; con uno sguardo longanime, non pusillanime ma fatto per i pusillanimi; con un'arguzia, uno scherzo, come quando ad un suo suddito che non si levava per la meditazione mattutina, mandò un buon purgante come ad infermo, e gli ordinò che non si fosse levato per il pranzo. Era poi di un'intuizione psicologica piena di realismo, che lasciava correre; salvo un improvviso e rapido dar di mordacchia, a tempo opportuno, e poi continuare, quasi che niente fosse accaduto.

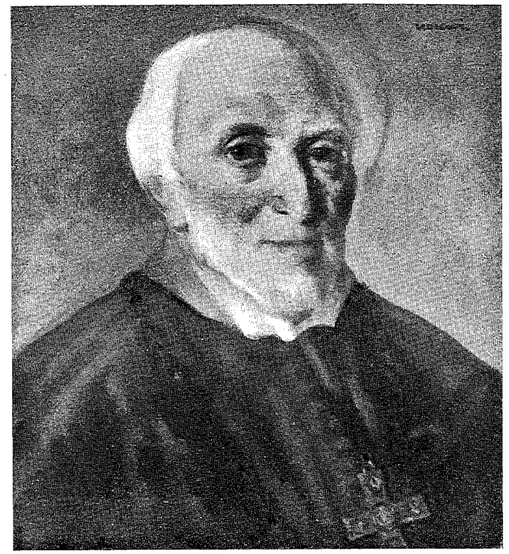


Fig. 209. - LEO LEWI: S. Alfonso (tela conservata dai PP. Redentoristi di Esschen, Belgio)

Soprattutto la sua potenza era nel lasciar vedere Dio in ogni sua cosa.

Questa dunque era la potenza di S. Alfonso: *vir potens opere et sermone*. Come si fa a ritrarre questa potenza, la quale non è più un episodio, un folgorar di sguardo; ma è uno stato di grazia, grazia umana e divina? Non è il David del Bernini, ma il David di Michelangelo. Ancor più: è il piccolo, il povero S. Francesco, che sta davanti ad Innocenzo III e gli apre « regalmente sua dura intenzione ». Può il pittore trovar un simbolo, un volto che dia questa potenza?

Ma quel che non può il pittore, lo può la anima del Santo, perchè il volto fisico di un Santo è appunto l'anima che se lo forma; se lo conforma, come autoritratto di quel che è nel fondo del suo essere. E l'anima non dà l'episodio; a volte sì, anche questo; ma, costruendo, illuminando il suo volto, ella vi esprime questa semplicità interiore, che ai nostri occhi profani appare molteplicità, successione, tempo. Il volto di un Santo è inconfondibile.

Ora questo volto, che è autoritratto dei Santi in Dio e di Dio nei Santi, bisogna vederlo, per tentare di renderlo; se non si vede, nessun pittore ,simbolista o realista, potrà renderlo. Anche in un momento di sovrana ispirazione, dice Dante, di fronte a queste teofanie la mente resta sempre « ingombra » [56]. Per questo frate Angelico quando dipingeva, si metteva in preghiera; che è come dire: andava nel cielo a prender luci e colore.

Per S. Alfonso questo ritratto, che l'anima si dipinse, fortunatamente noi l'abbiamo, o almeno lo intravediamo nello sguardo e nella fronte del ritratto di Pagani, nel ritratto di Marianella, nell'occhio e nella mano del ritratto a 90 anni. Basta cercar di vedere l'anima, meditando sul Santo; basta andar un po' nel cielo, come frate Angelico, ed il ritratto « autentico » potrà esser riconosciuto ed anche approfondito. Il P. Keusch proponeva la ricerca di « un canon d'or » [57]; credo che per questa via ci sia possibile trovarlo.

CAPITOLO VI

VALORI DELL'ICONOGRAFIA DI S. ALFONSO

ESTETICA E DEVOZIONE NELL'ICONOGRAFIA DEL SANTO

Non parlo qui del valore estetico. Nel campo dei ritratti l'incontro dell'Arte col volto di S. Alfonso provvidenzialmente è avvenuto. E' pur vero che, per la costante fuga del Santo, essa non ha potuto celebrarlo nella sua piena luce; però ne ha salvato la trasparenza d'anima nella bella armonia delle forme, prima che la malattia ed il tempo la velassero. Si direbbe che l'Arte abbia voluto, per gratitudine, salvare quello sguardo, dal quale fu amata e cercata, quale rivelazione della bellezza di Dio e della Madre di Dio.

Ma nel campo dell'iconografia « autentica » questo incontro non è ancora avvenuto. E se talora è stato tentato, esso è stato mortificato dalla preoccupazione di interpretare la deformazione. Soprattutto è stato reso vano dalla deformazione postuma dei veri ritratti: prima sono stati mal copiati e poi, messe in giro le copie, essi sono restati nella ombra. Bisogna esser grati alla divina Provvidenza, se a Napoli i Redentoristi, benchè perseguitati e dispersi ,abbiano salvato questi tesori.

Non intendo negare il valore artistico delle opere del Tenerani, del Malatesta, dell'Aureli e di altri; ma esse vanno verso la iconografia ideale. Anche la recente opera del Vetri, nella Basilica di S. Alfonso a Pagani, è sulla stessa linea ideale. E' vero che è stato proprio il Vetri che ha scoperto il ritratto di Pagani; tuttavia la sua opera non vuol porre in evidenza la luce interiore del Santo; egli ne celebra la glorificazione: fondatore dei Redentoristi e padre delle Redentoriste, è assunto alla gloria del cielo (figura 210-a), nella grande luce del Redentore e della Corredentrice (fig. 210-b). Il volto è dunque un dettaglio sul quale non si ferma.

Volendo parlare del valore dell'iconografia alfonsiana, non intendo neppure fermarmi sul valore di elevazione mistica, che le dovrebbe esser essenziale, trattandosi di arte

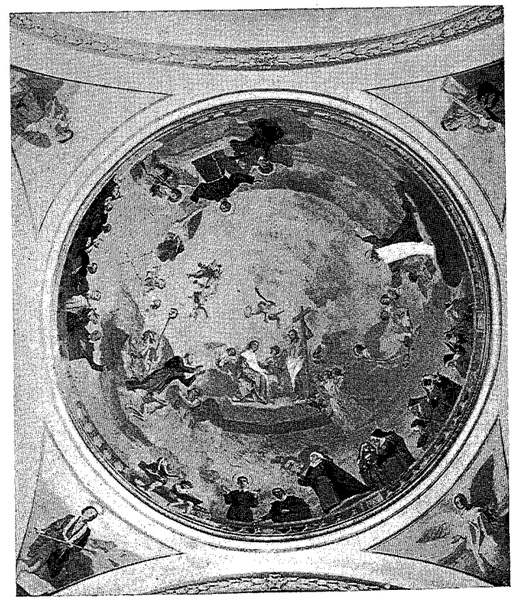


Fig. 210-a. - VETRI P.: La Gloria di S. Alfonso (affresco della cupola della Basilica di S. Alfonso a Pagani)

sacra. Bisogna pregare sulla bellezza, ammoniva, non ricordo quando, il Beato Pio X. Ora se l'iconografia alfonsiana autentica non è bella, essa non può elevare alla preghiera.

Che se l'Ottocento pregò su tante immagini brutte, ciò è dovuto alla luce che emanava direttamente dalla persona e dalle opere di S. Alfonso. E credo che quando un fedele, per questa luce ricevuta da una pagina delle Glorie di Maria, da una visita a Gesù in Sacamento, da una poesia, andava per guardar il Santo nell'immagine e dirgli: *Grazie*, egli forse restava come Dante al cominciar del giorno; quando, dopo l'annunzio del roseo e dell'azzurro in festa vedeva, *la faccia del sol nascere ombrata*. Anche oggi, prendendo a caso una di quelle immaginette, ci si domanda con tristezza: « Or fu sì fatta la sembianza vostra? ».

AUTENTICITA' NELL'ICONOGRAFIA ALFONSIANA: DEVIAZIONE DEI PRINCIPALI TIPI ICONOGRAFICI DAI RITRATTI ORIGINALI

Volendo dunque accennare al valore della iconografia alfonsiana, intendo parlare del valore di autenticità, per rispondere alla domanda posta in principio: è veramente fedele al volto di S. Alfonso l'iconografia che si presenta come tale?

Dopo averne seguito il sorgere e l'evolversi, credo che la risposta venga con evidenza dai fatti.

Oggi i tipi iconografici più conosciuti sono quelli dati dal Windhausen, dal Burkhardt, dal Gagliardi. Gli altri appartengono all'iconografia ideale.

Il Windhausen ed il Burkhardt (fig. 197, 198) riproducono fedelmente il tipo Petrini-Simonetti (fig. 183); la scoperta ed il restauro dello studio del Crosta (fig. 76) provano con certezza che questo tipo nel 1802 (figura 140), nel 1816 (figg. 152, 153), nel 1839 (fig. 183) ha profondamente deviato.

Il Gagliardi dipende dalla tela di Benevento (fig. 69): la scoperta e lo studio radiografico, tecnico ed artistico del ritratto originale di Marianella provano che questa tela di Benevento ha deviato anch'essa. Lo studio sul neurocranio ha dimostrato poi che anche il Gagliardi ha accentuato tale allontanamento dalla sagoma caratteristica del Santo. La copia del Burkhardt ha portato il Gagliardi allo stile del « santino » (fig. 204).

RITORNO ALLE ORIGINI E CERTEZZA FECONDA PER UNA NUOVA ICONOGRAFIA

Però l'iconografia alfonsiana, se nella sua storia non presenta quel valore che pur dovrebbe avere, dall'attuale ritorno dei ritratti, essa riceve una luce nuova e feconda: la certezza di sè. Ella sa ora di *vedere* il volto di S. Alfonso prima del 1768; ella sa che questo volto era luminoso, come volto di uomo e come volto di santo.

Non siamo adoratori di bellezza. Non lo siamo, perchè, come S. Teresa di Gesù arrossiva e soffriva per l'amore, fatto dagli uomini amorazzo, così della bellezza si fa una *species quae nan habet cerebrum*. Lo confesso, ho timore di dire: S. Alfonso era bello; anche se mi affretto a soggiungere: virilmente bello. Tanto più che certi iconografi ne hanno quasi asperso di cipria le guance. dopo averle levigate. Come se il Santo, di fronte alla cipria ed alla parrucca del suo secolo, non avesse avuto fastidio della sua bellezza e non l'avesse velata con la barba incolta. La cipria lasciamola ai « sine cerebro », e le maschere levigate mandiamole ai concorsi di bellezze, dal riso brillante ed anche brillato.

Ma la menzogna neppure l'amiamo. Il medico Viviani credette che S. Alfonso fosse gobbo [58]. Il signor Döllinger e la signora Ludendorff, con tanto gaudio del loro animo, credettero che S. Alfonso fosse brutto e selvatico nel volto, nella persona e nella maniera di vivere; donde conclusero che fu tale anche nella dottrina [59].

Molti curatori di immagini ne hanno asperso il volto di grinze, di rughe, di aria da caverna; altri, come dicevo, l'hanno avvicinato a Ganimede. Via tutta questa roba. Se la riprendano gl'incauti donatori: è cosa loro!

Giovanni Mazzini, entrando in una chiesa di Napoli, prima del 1726 vide S. Alfonso così: un giovane pulitamente vestito, di bello aspetto, e di portamenti serio, modesto e gentile » [60]. Paolo Blasucci lo vide dal 1752 in poi e constatò ed affermò che egli aveva « beltà naturale », e che questa beltà « nascose sotto l'ombra » della barba [61]. Il P. Tannoia lo vide dal 1746 fino all'estrema vecchiaia e scrisse: « Se giovanetto tutto concorreva a renderlo amabile, anche vecchio e decrepito, grazioso egli era e di comune compiacimento » [62].

I ritratti confermano tutto questo e rendono visibili le forme concrete che questa beltà aveva. L'iconografia può esser certa di questo.

La parola rivelatrice ritorni dunque, libera da ogni ombra, all'Arte.

E per ogni vero artista, noi facciamo una preghiera al caro Padre, che amiamo perchè amò e ci insegnò ad amare come madre vera, la Madre di Gesù. E' la preghiera che le Virtù fanno a Beatrice, perchè riveli a Dante la bellezza della sua faccia e la bellezza del « giocondo lume ch'è dentro » [63].

« Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi,
(era la lor canzone), al tuo fedele,
che per vederti ha mossi passi tanti.

Per grazia, fanne grazia che disvele
a lui la faccia tua, sì che discerna
la seconda bellezza che tu cele ».

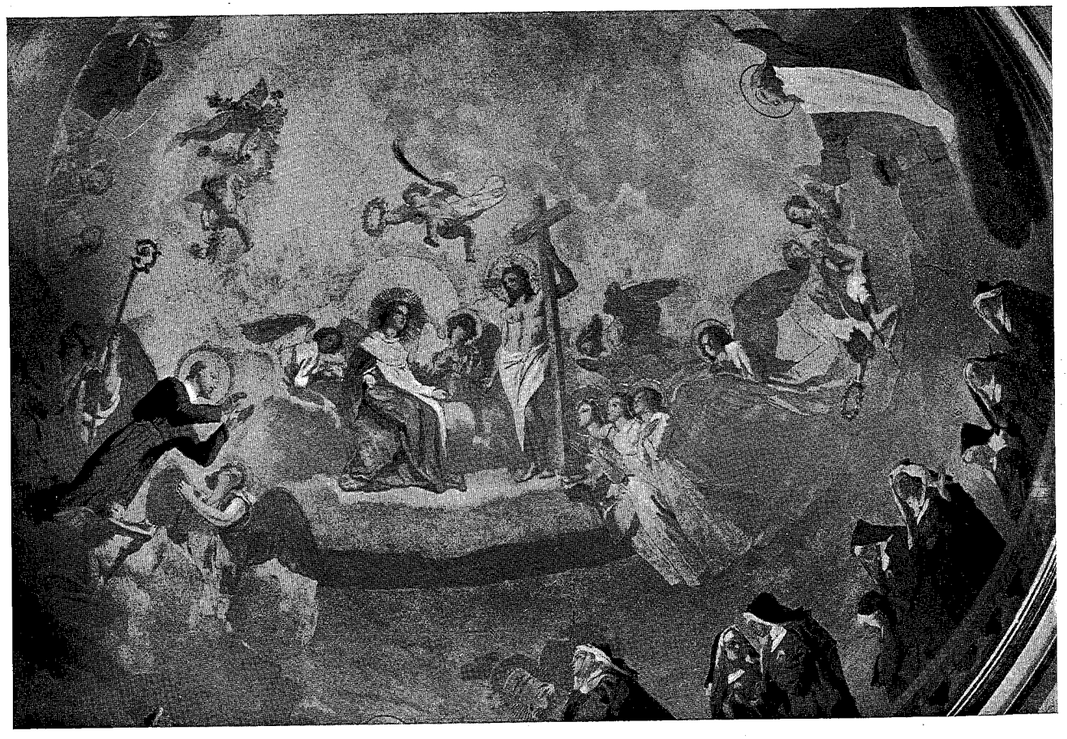


Fig. 210-b. - VETRI P.: La Gloria di S. Alfonso (dettaglio)

APPENDICE

VERSO UNA NUOVA ICONOGRAFIA

Alla presentazione dei ritratti autentici di S. Alfonso ed all'analisi dell'iconografia « autentica », dal 1787 fino a noi, aggiungiamo qui alcuni saggi di lavori preliminari per una nuova iconografia.

Abbiamo infatti constatato che il ritratto di Pagani presenta delle discontinuità anatomiche, con delle regioni dove «la maniera» cerca di dare l'unità che la mancanza di posa del soggetto ha impedito.

Anche il ritratto di Marianella, per la curva del capo sul petto, lascia indecisa ed in penombra la guancia destra, e parte del resto è sciupata dalla testa sottostante.

Lo studio del Crosta dà lo sguardo e la mano del caro Vegliardo, ma è velato dallo sforzo momentaneo nel parlare, dalla malattia e dalla vecchiaia.

Fig. 212. - ACERBO M. - S. Alfonso (dal ritratto di Pagani)

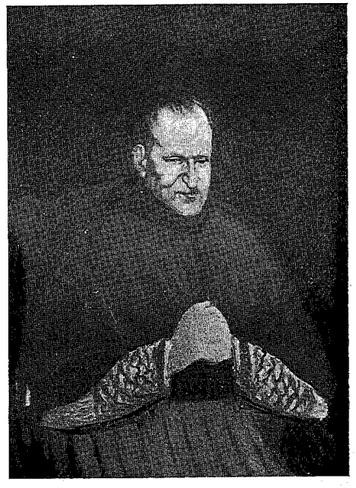


Fig. 211. - AMATO O.: S. Alfonso (studio dal ritratto di Pagani)

Il ritratto di Pagani resta dunque come principale ritratto, che ci permette di vedere bene la sagoma e l'anima di S. Alfonso; ma deve e può essere controllato ed integrato

Fig. 213. - BR. HILARION: S. Alfonso (dal ritratto di Pagani)

filosofo che non voglia pensare a vuoto: i concetti senza intuizione sono vuoti, le intuizioni senza concetti sono cieche. Così una testa ben disegnata senza interiorità è vuota; una spiritualità potente senza una fronte, senza uno sguardo bene scolpiti, è cieca; magma incandescente che va in cerca di una forma, e finchè non la trova, è tutto ed è niente.

Per uno studio di ricerca integrativa su S. Alfonso, l'invito o altre circostanze hanno fatto convergere in diverso modo e con differente valore, l'opera separata di alcuni artisti.

Il compianto prof. Orazio Amato fu il primo ad essere invitato dal P. Generale dei Redentoristi, P. L. Buys. Si convenne di eliminare ogni altro oggetto, esteriore alla personalità del Santo, ed il Generale stesso suggerì l'atteggiamento raccolto e pensoso che è nella composizione. L'Amato studiò i vari ritratti, riconobbe il valore di quello di Pagani, e si propose di fare opera nuova e personale, ma tale da dare tutta la vita che è nel

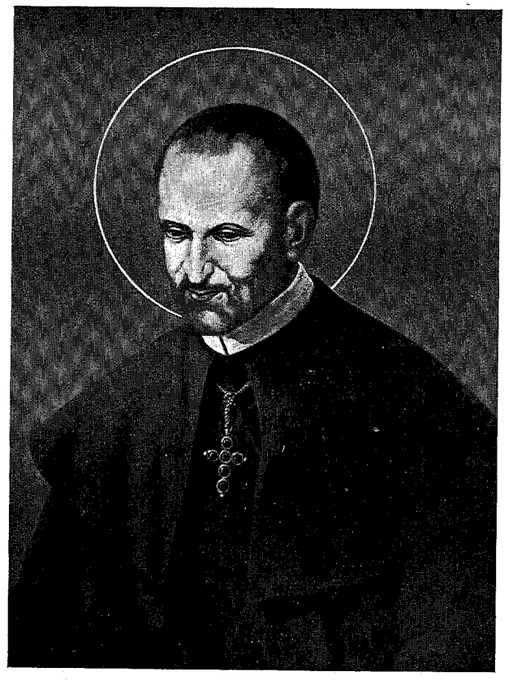


Fig. 214. - CONTI F.: S. Alfonso (dal ritratto di Pagani)

dagli altri ritratti, compresi quello della giovinezza e quello del 1735, che hanno buoni elementi fisionomici. Occorreva dunque far *posare* simultaneamente questi ritratti, per *vedere* ed approfondire i caratteri somatici del volto di S. Alfonso ed a tale scopo era utile, anzi necessario tener presente anche la maschera, il ritratto postumo del Castiglia ed il neurocranio.

Certo mi si potrebbe dire che Tiziano o altro maestro del ritratto non andava palpando e misurando il cranio, la larghezza facciale, il mento; ma penetrava l'animo e poi prendeva il pennello. E' così; ma noi non siamo ancora al lavoro di Tiziano: siamo a quello della natura, che preparava la testa per Tiziano; e nella testa, in quella testa concreta, Tiziano scrutava l'anima.

Senza voler fare del soggettivismo in filosofia, credo che anche in arte si possa affermare della testa di un uomo e del pittore che vuol renderla, quel che Kant affermava del concetto e dell'intuizione sensibile per il

S. Alfonso di questo ritratto. Volle anche affrontare la difficoltà dell'inversione dei valori somatici, presentando S. Alfonso di tre quarti, non sulla destra come è nell'originale, ma sulla sinistra.

Aveva già fermato la sua idea, la quale veniva prendendo forma sempre più visiva, quando la morte improvvisamente lo colpì. L'opera, quasi realizzata nel particolare del

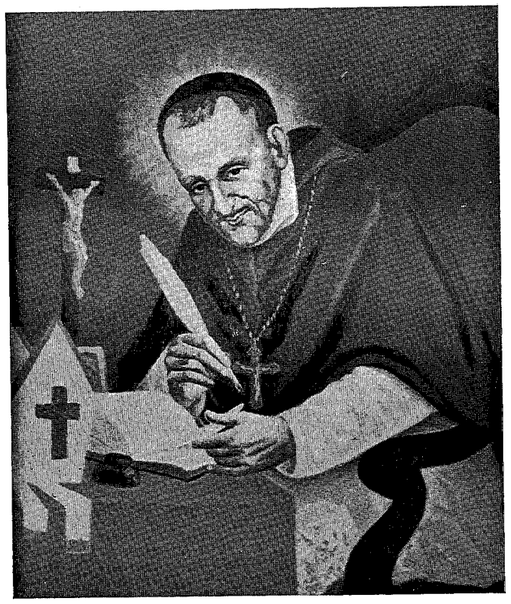


Fig. 215. - KIM: S. Alfonso (dal ritratto di Pagani e da variazione di una tela di Burkhardt)

volto, restava tuttavia nell'insieme allo stato di abbozzo, ma sufficiente e chiaro per un successivo sviluppo (fig. 211).

A continuare l'opera, veniva invitato il pittore Manfredi Acerbo, che già lavorava per una pala d'altare, lasciata anch'essa incompiuta dall'Amato. L'Acerbo preferiva insistere sul valore di concentrazione meditativa del soggetto, anzichè sulla ricerca dei caratteri somatici; per i quali restava nella linea del ritratto di Pagani. Con la pennellata vigorosa e col gusto cromatico che lo caratterizza, egli portava a termine l'opera (fig. 212).

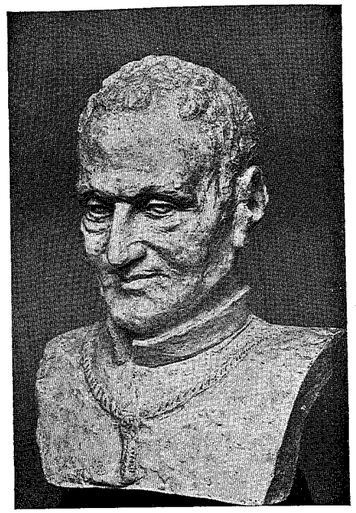


Fig. 216. - CAPONE G.: S. Alfonso (studio per un dipinto dal ritratto di Pagani; busto in gesso conservato dai PP. Redentoristi di Roma, v. Merulana)

Contemporaneamente sorgevano e si diffondevano altre ricostruzioni del ritratto di Pagani. Alcune di queste hanno raggiunto una notorietà sensibile, sicchè son costretto a

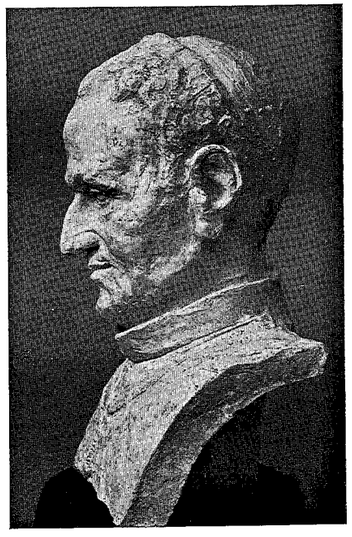


Fig. 217. - CAPONE G.: S. Alfonso (busto in gesso visto di profilo)

Fig. 218. - CAPONE G.: S. Alfonso (dal ritratto di Pagani; tela conservata dai PP. Redentoristi di Roma, v. Merulana)

Le immagini di questi tre pittori e di altri anche semplici disegnatori hanno avuto una grande diffusione ed hanno *di fatto* iniziato la nuova iconografia. Così nel 1787 il mercante Petrini, con facile rapidità, che prevenne non solo il Tramontano, ma anche la morte di S. Alfonso, diede di fatto origine alla vecchia iconografia.

Uno studio di ricerca più strettamente costruttiva intorno al volto è stato condotto dal pittore Giuseppe Capone. Prima ha modellato la testa del ritratto di Pagani, tenendo conto del neurocranio e della maschera, specialmente nel disegno e nella costruzione del naso; senza però impegnarsi nella parte destra, che nei ritratti non è data (fig. 216, 217). Successivamente ha rettificato il ritratto di Marianella (fig. 67), e con metodo proprio, per via di proiezione, lo ha portato al disegno del ritratto di Pagani.

Tale ricerca preliminare gli ha permesso di *rividere* da ritrattista S. Alfonso nei riparlarne, almeno brevemente, perchè chi ha seguito lo studio iconografico, possa orientarsi.

A Berchtesgaden, in Baviera, il Rev. Hilarion, limitandosi al solo ritratto di Pagani, conosciuto per fotografia, lo ha illuminato con luce violenta e diffusa, cosicchè si fondono, anzi si confondono le parti da correggere, oppure passano in ombra (fig. 213).

A Roma il pittore Fausto Conti, lavorando per due disegni a chiaroscuro su S. Clemente e S. Gerardo, ha eseguito un lavoro analogo su S. Alfonso, tenendo conto della tela originale di Pagani (fig. 214).

In Canada il pittore vietnamese Kim su di una composizione che noi già conosciamo (fig. 200), ha innestato la nuova testa del Santo, conosciuta per fotografia (fig. 215).

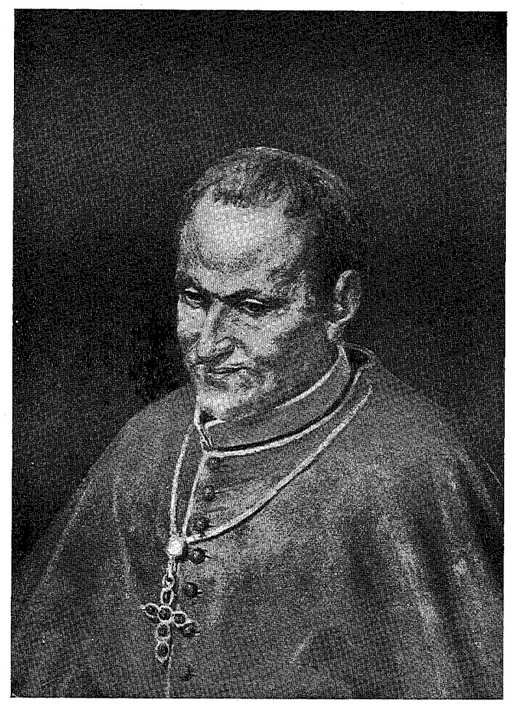


Fig. 219. - CAPONE G.: S. Alfonso (dettaglio)

Fig. 220. - S. Alfonso (ritratto di Pagani come si presenta velando gli occhiali)

tratti autentici, controllati dal busto, con continuità di posa e di illuminazione, e di renderlo con buon disegno, senza risentire della discontinuità anatomica e della *maniera*, che è nell'originale. Quanto ad interiorità ha voluto mantenersi sulla linea segnata dal ritratto di Pagani, che in questo è vera opera di arte (fig. 218, 219).

Quale altro aiuto per gl'iconografi futuri che non possono accedere agli originali, doniamo in fotografia ed in policromia i ritratti di Pagani e di Marianella, eliminando gli occhiali e la deviazione del disegno del naso, che non sono originarii. Poichè i dipinti erano protetti da forte strato di vernice trasparente, su questa è stata velata la parte sottostante da correggere, riprendendola accuratamente, secondo i toni e le luci, studiate puntó per punto (fig. 220, 66). Il controllo critico di questo lavoro ognuno può farlo sulle fotografie dei due ritratti allo stato attuale (fig. 22, 24). Credo che sia superfluo aggiungere che il velo di colore, sovrapposto alla vernice, non al colore sottostante, è stato facilmente portato via, appena eseguita la documentazione in fotografia e policromia senza che gli originali ne abbiano sofferto.

Queste correzioni momentanee sono state eseguite, anche per venire incontro a certi gusti. Se mi si permette manifestare una preferenza personale, al di sopra di queste correzioni e dei lavori dei tre pittori Amato, Acerbo, Capone, amo e vedo meglio S. Alfonso, nel Sant'Alfonso di Pagani, così com'è, anche se questo è velato un po', dalla discontinuità e da qualche spunto di maniera.

Questa è dunque la documentazione e questi i passi preliminari per una nuova iconografia. Mi auguro che presto sorga un Tiziano o un Holbein, il quale, resi più consci dei propri limiti e quindi più sobri i pittori di terzo ordine, che da 166 anni infestano l'iconografia alfonsiana, dia a tutti nella sua luce vera « *la buona e cara immagine paterna* » di S. Alfonso.

NOTE

N O T E

ABBREVIAZIONI

A.G.R. = Archivio Generale dei Redentoristi, Roma.

Pr. Ord. Nuc. = Sacr. Rituum Congr... Copia publica processus auctoritate ordinaria constructi in Dioecesi Nuceriae Paganorum super fama sanctitatis... Servi Dei (Alphonsi M. de Ligorio), tomo... folio.... (manoscritto nell'*A.G.R.*).

Pr. Ap. Nuc. = Sacr. Rituum Congr... Copia publica processus auctoritate apostolica constructi in Dioecesi Nuceriae Paganorum super virtutibus... tomo... folio... (*ibid*).

Pr. Ord. S. Ag. = Sacr. Rituum Congr... Copia publica processus auctoritate ordinaria constructi in Dioecesi S. Agathae Gothorum super fama sanctitatis... tomo... folio... (*ibid*).

Mon. Hof. = Monumenta Hofbaueriana. Acta quae ad vitam S. Clementis referuntur, Toruniae-Cracoviae-Romae, 1915-1951.

KEUSCH, *Vrai visage* = KEUSCH Charle, Le vrai visage de St. Alphonse De Liguori (de ses portraits à son portrait), Paris 1931.

KUNTZ, *Commentaria* = KUNTZ Fr., Commentaria de vita S. Alphonsi et de rebus Congregationis SS. Red. (manoscritto nell'*A.G.R.*).

TANNOIA, *Vita* = TANNOIA Antonio, Della vita ed Istituto del Ven. Servo di Dio Alfonso M. Liguori, vol. I-III, Napoli 1798-1802.

S. ALFONSO, *Lettere* = Lettere di S. Alfonso M. de' Liguori, vol. I-III, Roma (s. a.).

N. B. - Nelle citazioni talora ho corretto qualche errore di forma grammaticale; per es. ho scritto: gli occhi, e non: gl'occhi; labbra esangui, e non: labbra esangue; mi sospendano, e non: mi sospendino. Quanto a grafia del nome di S. Alfonso ho scritto sempre: *S. Alfonso M. de Liguori;* ma nel citare mi sono attenuto alla forma usata dagli autori citati. La forma più autentica sembra esser: *de Liguoro;* però S. Alfonso medesimo mentre negli anni giovanili usava tale forma, da religioso e da vescovo scriveva: *de Liguori* o anche: *Liguori*. Amava velare ogni cosa che socialmente potesse distinguerlo. Sul cognome di S. Alfonso cf. GREGORIO O., *Ricerche storiche intorno al cognome di S. Alfonso*, in: *Spicilegium historicum c ss r.* I (1953), 106-113.

PARTE PRIMA

[1] KEUSCH, *Vrai visage*, 6, 23-26.

[2] DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, III, Napoli 1745, 659.

[3] GREGORIO O., *Contributi biografici*, in: *S. Alfonso de Liguori*, Brescia 1940, 30 ss.

[4] TANNOIA, *Vita* I, 8.

[5] Su D. Giacomo Salerno cf. CAPONE D., *Primi incontri di S. Alfonso con la filosofia*, in: *S. Alfonso de Liguori*, Brescia 1940, 137. Il Tannoia (*Vita* I, 11) considera D. Antonia come sorella del padre di S. Alfonso. Non gli era sorella, ma zia, benchè fosse di 4 anni più giovane. L'errore forse sarà sorto perchè D. Antonia aveva un fratello che si chiamava D. Giuseppe. Sulla frequenza di Casa Salerno, cf. *Pr. Ord. S. Ag.* III, f. 1045 *v*. Su Sr. Antonia de Liguoro cf. S. ALFONSO, *Lettere* II, 95.

[6] TANNOIA, *Vita* I, 8. Alcuni traduttori del Tannoia gli fan dire: « On lui donna des maîtres de dessin, de peinture et d'architecture ». (*Memoires sur la vie et la Congrégation de S. Alphonse Marie de Liguori* I, Paris 1842, 12). Le parole del Tannoia sono queste: *Se li destinarono in casa maestri per lo disegno, così in pittura che in architettura.* E' ben altra cosa, ed era naturale: il disegno, per preparare allo studio della pittura e dell'architettura, si poteva insegnarlo in casa; ma per dipingere e per imparare architettura, occorrevano altre cose che non si possono avere in casa privata.

Sulla diligenza del Tannoia nel documentare la biografia di S. Alfonso, nel 1948 mi fu possibile riconoscere e segnalare la presenza nell'*A.G.R.* di molte schede e documenti che egli aveva raccolto per la biografia, e che si credevano invece documenti per la causa di beatifica-

zione e canonizzazione del Santo. Segnalo di nuovo qui questa documentazione, che ad un primo esame mi è apparsa preziosa per conoscere nuovi, sorprendenti aspetti della personalità di S. Alfonso e per un'edizione critica dell'opera del P. Tannoia. Nonostante inevitabili errori, egli resta il grande biografo alfonsiano; i numerosi errori di critici, che credevano correggerlo, confermano questa grandezza.

[7] Tannoia, *Vita* I, 9.

[8] Le poesie di S. Alfonso sono raccolte in volume dal P. O. Gregorio, *Canzoniere alfonsiano*, Angri 1933. La poesia e musica che presentiamo a fig. 10 è stata pubblicata da Mons. G. De Nardis, *Breve novenario del Natale*, Napoli 1934, 88-93. Tuttavia egli scrive: *Poesia, S. Alfonso M. de' Liguori. Melodia d'ignoto autore.* Mi consta che Mons. De Nardis ha raccolto la melodia dal canto del popolo di S. Agata dei Goti e delle Suore redentoriste: popolo e Suore attestarono a Mons. De Nardis, e mi attestano che, per tradizione costante nel monastero e nella città, parole e musica sono di S. Alfonso. La Superiora Sr. Teresa del Bambino Gesù mi diceva di non saper spiegare perchè Mons. De Nardis, dopo aver raccolto la tradizione, abbia scritto: *melodia d'ignoto autore.* La tradizione dei PP. Redentoristi di Napoli, che io conobbi da fanciullo, concorda con la tradizione di S. Agata dei Goti. Anche il fatto che la poesia sia cantata in ambiente più vicino a S. Alfonso conferma la dipendenza dal Santo.

[9] Tannoia, *Vita* I, 82.

[10] *Pr. Ord. S. Ag.* III, f. 1046*r*.

[11] Tannoia, *Vita* I, 4.

[12] Tannoia, *Vita* III, 201.

[13] *Orazione recitata nella chiesa cattedrale di Girgenti nei solenni funerali di Mons. D. Alfonso de Liguori* (*s.l. e.a.*), 80. Il Tannoia ci dice che l'autore di questa orazione fu il Redentorista P. Pietropaolo Blasucci (*Vita* III, 214). Cf. anche *A.G.R.* XXVII, 15, dove lo stesso Blasucci dà relazione del suo discorso.

[14] *A.G.R.*, XXVII, 46.

[15] De Luca G., *Scritti su richiesta*, Brescia 1944, 165.

[16] De Luca G., *Il vero volto di Sant'Alfonso*, in: *L'Avvenire d'Italia*, 23 giugno 1931, Bologna.

[17] S. Alfonso, *Lettere* III, 142; Berthe A., *S. Alfonso M. de' Liguori* I, Firenze 1903, 716.

[18] S. Alfonso, *Lettere* III, 166.

[19] *A.G.R.* XXVI, 30.

[20] Keusch, *Vrai visage*, 23.

[21] ibid., 103.

[22] ibid., 87.

[23] *Analecta Congregationis SS.mi Redemptoris*, Romae.

[24] *Nel Secondo Centenario della nascita di Sant'Alfonso*, Roma 1896, 99.

[25] *Osservatore Romano della Domenica*, 4 giugno 1939.

[26] La *capellatura* nel Settecento imitava la parrucca. Da giovane cavaliere S. Alfonso faceva uso della parrucca, e talora, assorto in preghiera davanti al Tabernacolo, non si avvedeva che essa gli andava fuor ordine (cf. *Pr. Ord. S. Ag.* III, f. 1113 *r*.). Poi da religioso nei proibì ai suoi congregati anche l'imitazione.

[27] Tannoia, *Vita* III, 200.

[28] Per una voce incontrollata si afferma che lo spadino originale del Santo sia stato fuso, per farne corona alla statua della Madonna. Anche ammessa la fusione, non si comprenderebbe la sostituzione con uno spadino usato da altri: avremmo una profanazione ingannatrice, che si deve escludere, se non viene provata. Il fodero, usato e del Settecento, deve perciò esser quello del Santo. Come si può vedere in fotografia, vi è l'elsa, ma non so se nel fodero vi sia la lama; non è stato possibile trarla fuori; se non v'è, sarà stata fusa; se vi è, credo che sia del Santo. Nè è da escludere che S. Alfonso, dopo aver deposto ai piedi della Madonna lo spadino ordinario che aveva al fianco al momento della folgorazione divina (Tannoia, *Vita* I, 26), abbia poi donato a Lei ogni altra insegna di cavaliere, compreso un eventuale spadino non ordinario che potrebbe esser quello poi fuso. Ma comunque stiano le cose, credo che il fodero che ho presentato in fotografia e l'elsa siano di S. Alfonso.

[29] *A.G.R.* XXVI, 31.

[30] cf. p. 64.

[31] *Pr. Ord. Nuc.* III, ff. 1476 *v*., 1477 *r*. Il Tramontano quando dice: *qui*, allude alla Città di Pagani, dove egli era venuto da Napoli e deponeva davanti al Tribunale ecclesiastico, il giorno 9 luglio 1788.

[32] cf. p. 106.

[33] Tannoia, Vita III, 204.

[34] *Pr. Ord. Nuc.* IV, f. 1567 *r*.

[35] Il Tannoia ci ha detto che la maschera fu eseguita verso le ore 17, cioè verso l'una pomeridiana, ora caldissima in agosto.

[36] *A.G.R.* XXV, 17.

[37] In tema di restauro il dr. Federici Vittorio ha pubblicato: 1) *Conservazione e ricostruzione delle opere d'arte lignee*, Roma (*s.a.*); 2) *Ricerche chimiche sui colori del giudizio e sulle loro alterazioni*, in: *Il Giudizio universale di Michelangelo* (Monumenti vaticani di archeologia e d'arte), vol. III, 1943 (*s.l.*); 3) Relazioni varie su: *Rendiconti della Pont. Accad. Romana di Archeologia*, vol. XI, XIV, XV, XVIII; 4) Articoli di divulgazione di scienze ed arti su: *Osservatore Romano*, *Il Quotidiano* etc.

[38] Keusch, *Vrai visage* 103.

[39] Il Keusch afferma che questa tela, da lui stimata come originale, fino al 1927 era conservata nella chiesa parrocchiale di Marianella, dove l'avrebbe osservata (*Vrai visage*, 97). Poichè questa affermazione ha valore di documentazione, ho interrogato il Rev. Contegno Ernesto, parroco di Marianella dal 1925. Egli mi ha detto di non aver mai avuto la tela suddetta nella sua chiesa, ma un dipinto su tavola, che ha poi dato ai PP. Redentoristi (fig. 43), in cambio di un altro dipinto, storicamente più importante, come vedremo (fig. 85).

[40] cf. *Archivio dei PP. Redentoristi*, Pagani, *fondo Marianella*.

[41] *Pr. Ord. S. Ag.* III, f. 1045 *v*.

[42] Gregorio O., *Contributi biografici*, in: *S. Alfonso de Liguori*, Brescia 1940, 45.

[43] S. Alfonso, *Lettere* III, 91.

[44] *Pr. Ord. Nuc.* I, f. 302 *r*.

[45] Tannoia, *Vita* I, 321.

[46] Tannoia, *Vita* I, 329.

[47] Berruti C., *Lo spirito di S. Alfonso M. dei Liguori*, Napoli 1873, 227.

[48] De Dominici B., *Vite de' pittori, scultori etc.* III, Napoli 1745, 344.

[49] Il ritratto di Pagani è stato presentato come vero volto di S. Alfonso dallo Schamoni W., *Das wahre Gesicht der Heiligen*, Leipzig 1938. In ciò egli dipende dalla segnalazione del Vetri, comunicatagli dal P. Gregorio, a mezzo del P. Henze. Altra divulgazione del ritratto di Pagani è stata fatta nella Spagna dal P. Redentorista Bajon R., che lo ha premesso alla sua opera: *Como escribió Alfonso de Ligorio*, Madrid 1940. Le altre pubblicazioni dopo il 1948 sono dovute a comunicazioni confidenziali del presente studio.

[50] S. Alfonso, *Lettere* II, 87.

[51] *A.G.R.* XXVI, 30.

[52] *Pr. Ord. Nuc.* III, f. 1476 *r*.

[53] *Pr. Ord. Nuc.* III, f. 1447 *v*.

[54] Tannoia, *Vita* II, 62.

[55] *A.G.R.* XXVI, 30; Kuntz, *Commentaria* VIII, 30.

[56] Il P. Tannoia non esagera quando sottolinea la gravità della malattia di S. Alfonso nel 1768-1769. Lo stato attuale della colonna vertebrale, ricomposta dal dr. prof. Lambertini, Direttore dell'Istituto di Anatomia umana normale dell'Università di Napoli, prova bene la grave deformazione e le conseguenti gravi sofferenze del Santo. Una prossima pubblicazione illustrata farà conoscere tutto questo. Ma il Tannoia previene un po' i tempi quando ci descrive l'aspetto esterno del Santo, durante e dopo la malattia, e ci dice: « guardandosi dinanzi, vedevaseli il solo occipite; e di dietro, come se la testa non vi fosse, non vedevansi che i soli omeri » (*Vita II*, 215). Questo era l'aspetto che presentava quando l'età lo piegava sempre più, ma non nel 1769 (cf. fig. 53).

[57] *A.G.R.*, Chronicorum domus generalitiae C.SS.R., 20 Maggio 1863.

[58] S. Alfonso, *Brevi notizie della vita del R. P. Paolo Cafaro*, in: *Opere di S. Alfonso M. dei Liguori* IV, Torino 1887, 161. Questa sostituzione della testa del Falcoia con la testa di S. Alfonso è analoga e forse simultanea con il moderato silenzio del biografo Tannoia sulla direzione del Falcoia nelle origini della Congregazione redentorista. L'uno e l'altro episodio non è da tendenziosità che manometta la storia, ma piuttosto da reazione ad una tendenza che voleva metter nell'ombra l'azione del vero fondatore S. Alfonso, per trasformare il Falcoia da semplice direttore a fondatore dei Redentoristi.

[59] *Pr. Ord. Nuc.* III, f. 1476 *v*.

[60] Tassi L., *Il ritratto di S. Alfonso*, in: *Nel Secondo Centenario dalla nascita di Sant'Alfonso*, Roma 1896, 100.

[61] S. Alfonso, *Lettere* III, 394.

[62] ibid. 397.

[63] *Pr. Ap. Nuc.* VI, f. 3062 *r*.

[64] Gli editori delle Lettere di S. Alfonso nel 1890 hanno considerato il Verzella come uno dei sacerdoti, che col Tramontano domandarono al Caraviello un ritratto del Santo (S. Alfonso, *Lettere* III, 394[2]). Quindi concludono che il Caraviello eseguì il ritratto nel 1771 (S. Alfonso, *Lettere* III, 161[1]). Dai documenti appare che l'iniziativa del Verzella è legata al Remondini, mentre quella del Tramontano, come vedremo, è collettiva, determinata da devozione.

[65] cf. nota 56.

[66] cf. p. 85; però vedi anche quanto dico a pag. 152.

[67] Il Di Maio fu anche amico di un discepolo di S. Alfonso, S. Gerardo Maiella (cf. Berruti, *Vita del Ven. Gerardo Maiella*, Napoli 1858, 169). Sull'arte del Di Maio il De Dominici, che pure esalta delle nullità, dice: « Benchè non sia giunto al valore de' più eccellenti, ad ogni modo si porta bene e non gli mancano continuamente delle faccende » (*Vite de' pittori...* III, 709).

[68] S. Alfonso, *Lettere* III, 161[1]; cf. *Pr. Ord. Nuc.* III, f. 1477 *v*.

[69] S. Alfonso, *Lettere* III, 394[2].

[70] *Pr. Ord. Nuc.* III, f. 1495 *r*.

[71] Keusch, *Vrai visage*, 25, 27, 32-34, 98, 99.

[72] *A.G.R.* XXXIII, 61.

[73] *A.G.R.* XXV, 18.

[74] *Mon. Hof.* VIII, 9.

[75] *Mon. Hof.* XIV, 104; cf. ibidem: *Praefatio editoris*, dove è detto che la traduzione in francese di alcune lettere scritte in italiano è dovuta alle autorità napoleoniche, per investigazioni poliziesche contro S. Clemente.

[76] Questa relazione del Nunzio di Napoli mi è stata cortesemente comunicata dal Redentorista Ferrari Giacomo, che ha svolto la sua tesi di laurea sul giurisdizionalismo del regalismo napoletano nel Settecento.

[77] *A.G.R.* XXV, 17a.

[78] Tannoia, *Vita* III, 204.

[79] ibid.

[80] cf. *Archivio dei PP. Redentoristi*, Pagani, *fondo Marianella*. Il Rev. Saetta ci dice dunque che la stanza dove nacque S. Alfonso sarebbe l'attuale oratorio del PP. Redentoristi. Fino al 1878 l'oratorio era stanza; nella parete di fondo si apriva una porta, attualmente eliminata, che immetteva nell'intercapedine, ove era ed è l'altare (fig. 86). Quest'intercapedine è quella che, nei documenti sul palazzo dei De Liguoro a Marianella, viene chiamata: *cappella* (cf. Gregorio O., *Contributi biografici*, in: *S. Alfonso de Liguori*, Brescia 1940, 34).

Contro quest'affermazione del Rev. Saetta, il Redentorista P. Schiavone, in alcune note (cf. *Archivio dei PP. Redentoristi*, Pagani, *fondo Marianella*) afferma che la stanza dove nacque S. Alfonso è la sala attigua all'oratorio. Ed in realtà su questa sala è stata posta una lapide commemorativa della nascita. Il documento fondamentale per quest'ultima affermazione sarebbe la chiara testimonianza fatta dalla nipote di S. Alfonso, D. Teresa de Liguoro, morta a Napoli nel 1848, e penitente del P. Berruti, Superiore generale dei Redentoristi di Napoli.

Certamente nessuno poteva esser meglio informato di D. Teresa de Liguoro ed è ovvio che il P. Berruti si sia documentato quanto a ricordi di famiglia su S. Alfonso. Ma appunto per questo dubito molto di quanto afferma il P. Schiavone. Il 10 agosto 1871 il P. Berruti scriveva al Rev.mo P. Mauron in questi termini: *Sto quasi per conchiudere le trattative per la compra della porzione della casa ove nacque S. Alfonso, e dove esiste la cappella, che, per antica tradizione, è la stanza della sua nascita.* (*A.G.R. prov. neap., Berruti*, 10 agosto 1871). Il P. Berruti qui è chiaro; e la lettera è di proprio pugno. Sembra dunque che abbia ragione il Rev. Saetta, quando afferma che l'attuale oratorio è la stanza dove nacque S. Alfonso, Mi auguro che questo punto, molto importante in biografia alfonsiana, riceva maggior luce in seguito ad ulteriori ricerche.

A qualcuno potrà interessare saper che il nipote di S Alfonso, Principe D. Giuseppe de Liguoro, nel 1799 vendette il palazzo di Marianella a D. Ferdinando Ametrano. Dagli eredi di quest'ultimo il P. Berruti comprò il 12 gennaio 1872; ma per ragioni ipotecarie, i Redentoristi entrarono in possesso della parte comprata soltanto nel 1878.

[81] *A.G.R., prov. neap., Berruti* 10 agosto 1871; 13 gennaio 1872; 18 aprile 1872; *Salzano* 9 gennaio 1873; *Mautone* 31 ottobre 1877 *et passim* 1878.

[82] cf. *Archivio dei PP. Redentoristi*, Pagani, *fondo Marianella*.

[83] ibid.; cf. Gregorio O., *Contributi biografici* etc., 34.

[84] cf. p. 164.

[85] cf. p. 35.

[86] *A.G.R.* XXV, 17a, p. 11.

[87] *Pr. Ord. S. Ag.* I, 211 *v.*; cf. infra: *note* 107, 108, 109.

[88] Tannoia, *Vita* I, 8.

[89] Tannoia, *Vita* III, 10.

[90] cf. *S. Alfonso, contributi biobibliografici*, Brescia 1940, 251.

[91] cf. *Analecta Congregationis SS. Redemptoris* XIV (1935), 80.

[92] Gregorio O., *Ricerche alfonsiane: l'immagine della Madonna detta dello Spirito Santo*, in: *S. Alfonso, rivista di apostolato alfonsiano* V (1934), 127.

[93] *A.G.R., S.A.M.* VI, 10.

[94] *A.G.R.* XXVIII, 17.

[95] Kuntz, *Commentaria* IV, 83.

[96] Telleria R., *San Alfonso Maria de Ligorio* I, Madrid 1950, 366.

[97] *Pr. Ord. S. Ag.* I, ff. 194 *v*, 197 *v*, 198 *v*, 208 *r*, 209 *v*, 210 *r*. Per il P. Tannoia cf. ibid. III, f. 1161 *r*. Cf. anche *Pr. Ord. Nuc.* III, f. 1124 *v*.

[98] Romano A., *La cappella serotina su l'arco del vico dei Berrettari al Mercato - Memorie storiche*, Napoli 1887.

[99] Vella S., *Breve relazione della vita del Servo di Dio D. Gaspare Romano*, Napoli 1782, II-218.

[100] Amato N., *Maria SS. delle tre corone*, Sarno 1929, 15.

[101] ibid., *passim*.

[102] *Pr. Ord. S. Ag.* III, f. 1161 *r*.

[103] S. Alfonso, *Lettere* I, 565.

[104] Tannoia, *Vita* II, 62.

[105] cf. Amato N., *Maria SS. delle tre corone*, Sarno 1929, 28, 31, 52, 54.

[106] cf. p. 56.

[107] *Pr. Ord. Nuc.* III, f. 1506 *r*.

[108] Tannoia, *Vita* III, 199.

[109] *Sacr. Rituum Congr... V.S.D. Alphonsi de Ligorio... Summarium super virtutibus*, Romae 1896, Summ. n. 34, p. 727 ss.

[110] Tannoia, *Vita* I, 8.

[111] ibid.

[112] cf. p. 114.

[113] cf. p. 127.

[114] Tannoia, *Vita* III, 197.

PARTE SECONDA

[1] *A.G.R.* XXXVI, D 34.

[2] Tannoia, *Vita* III, 241.

[3] cf. p. 85.

[4] ibid.

[5] *A.G.R.* XXVIII, 17.

[6] Kuntz, *Commentaria* XIV, 19.

[7] cf. *S. Alfonso, rivista...* Pagani 1949, 87.

[8] *A.G.R.* XXVIII, 17.

[9] ibid.

[10] ibid.

[11] *Orazione recitata nella chiesa cattedrale di Girgenti, nei solenni funerali...*, p. 7.

[12] *A.G.R.* XXVII, 15. Il Blasucci dice: « Si espose il suo ritratto, ch'è riuscito a maraviglia e dà divozione il solo mirarlo ». Poichè nell'elogio funebre dice che il pittore ha alterato le forme, bisogna confessare che il Blasucci per lettera ha voluto stendere un velo sull'imperizia del pittore e forse anche sulla sua non avveduta scelta del pittore. Cose umane, in lettere confidenziali, che non intendono di esser prese per documento di verità storica.

[13] cf. p. 88 e 93.

[14] *A.G.R.* XXVIII, 1, 2, 5.

[15] *Mon. Hof.* VIII, 11.

[16] *Mon. Hof.* VIII, 76.

[17] *Mon. Hof.* XIV, 104.

[18] *Mon. Hof.* XIII, 59.

[19] cf. *Analecta Congregationis SS. Redemptoris* VIII (1929), 108. Nei libri di amministrazione della casa redentorista di Ciorani si legge la firma del P. Volpicelli: è una circostanza che conferma la tradizione. Il Volpicelli era nato nel 1738, aveva emesso i voti nel 1758, e perciò conosceva bene S. Alfonso. Credo che sia inutile addurre qui altre voci di questa tradizione, che avevo raccolto: il confronto con il busto di Marianella e l'attestazione del Castiglia, di cui si dirà subito, dimostrano che la statua di Ciorani era già eseguita nel giugno 1817.

[20] *A.G.R.* XXVIII, 29.

[21] ibid.

[22] Viviani U., *Gobbi e Gobbe nell'Arte, nella Storia, nella Letteratura* con n. 13 incisioni..., Arezzo 1930, 125.

[23] cf. *Analecta Congregationis SS. Redemptoris* XVIII (1939), 94.

[24] *A.G.R.* XXVIII, 32, p. 9; XXIX, 82.

[25] cf. *Archivio dei PP. Redentoristi*, Roma v. Monterone: *Notizie cronologiche dell'ospizio e chiesa di Monterone in Roma, dall'anno 1815 al 1860*, 2.

[26] *A.G.R.* XXVIII, 32.

[27] cf. *Analecta Congregationis SS. Redemptoris* XIII (1934), 62.

[28] *Mon. Hof.* XIII, 299.

[29] Kuntz, *Commentaria* XVIII, 54.

[30] *Mon. Hof.* XIV, 26, 27.

[31] cf. *St. Klemens-Blätter, Monatsschrift der Volksmissionäre von Heiligsten Erlöser* X (1938), 292-293.

[32] Kuntz, *Commentaria* XVIII, 247.

[33] cf. p. 95.

[34] cf. p. 151.

[35] Kuntz, *Comentaria* XVIII, 247.

[36] Kuntz, *Commentaria* XVIII, 467; XIX, 234, 336, 410.

[37] *A.G.R.* XXIX, 50.

[38] cf. *Archivio dei PP. Redentoristi*, Roma v. Monterone: *Notizie...* 13; ibid., 1868 n. 33.

[39] ibid., 14.

[40] cf. anche *A.G.R., Chronicorum domus generalitiae*, 1867, 20 maggio. Vi si parla di uno stendarlo dipinto dal Manno, del quale non parla il Mautone.

[41] *A.G.R.* XXIX, 38.

[42] *Archivio dei PP. Redentoristi*, Roma v. Monteroné: *Notizie...*, 31.

[43] cf. De Meulemeester M., *Glanes alphonsiennes*, Louvain 1946, 64-67.

[44] Notizie su questa traslazione del corpo di S. Alfonso saranno date in una prossima pubblicazione sulle ricognizioni canoniche e scientifiche delle reliquie di S. Alfonso.

[45] *A.G.R.* XXXIII, 89.

[46] cf. *Archivio PP. Redentoristi*, Wittem: *Chronicon Wittem*, 1. aug. 1887.

[47] cf. *Analecta Congregationis SS. Redemptoris* X (1931), 40, 150.

[48] *A.G.R., pers. neap., Pecorelli*, 10 ottobre 1869.

[49] cf. p. 79.

[50] In base ad affermazioni orali, è stato detto che questo S. Alfonso genuflesso sarebbe stato dipinto nel 1886, su iniziativa del Circolo giovanile S. Sebastiano. Su tale affermazione sono state stampate anche immagini con data 1886 (*Analecta C.SS.R.* X (1931), p. 40). Dalla cronaca della casa generalizia dei Redentoristi appare che tale Circolo giovanile operò per le feste del 1896 e non per quelle del 1886-1887. (*A.G.R., Chronicorum...* gennaio 1896). Ma anche nel 1896 si parla dell'altra tela del Gagliardi descritta

da noi nel testo; si parla anche della coniatura di un'immagine commemorativa, ma non si fa menzione di questo S. Alfonso genuflesso (cf. *Nel secondo centenario dalla nascita di S. Alfonso de' Liguori*, Roma 1896, 100, 113). Deve perciò concludersi che questa tela fu dipinta dopo il 1896.

[51] cf. p. 106.

[52] Quale esempio direi classico si può segnalare la critica ed anche qualche difesa dell'espressione alfonsiana: *Vi adoro, o gran Regina*, rivolta alla Madonna. Il *vi adoro*, nel Settecento ed anche nell'Ottocento, si rivolgeva pure ai Santi, e significava niente altro che *venerare*. Se oggi l'adorare non significa più venerare, S. Alfonso sarebbe il primo a mettere da parte l'espressione: adorare, e direbbe: vi venero, vi onoro etc. Ma non v'è da tirare in campo nè l'affettuosità intensiva di vocabolari riservati; nè (anche questo è stato ventilato!) l'ortodossia del Santo, quasi fosse in contrasto con i SS. Padri e con la Chiesa! Quanta sapienza in certi facili critici!

[53] cf. p. 145.

[54] Tannoia, *Vita* II, 342.

[55] ibid.

[56] Dante A., *La Divina Commedia, Purg.* c. 21, v. 142.

[57] Keusch, *Vrai visage*, 87.

[58] cf. p. 166.

[59] Döllinger - Reusch, *Geschichte der Moralstreitigkeiten in der römisch-katholischen Kirche* I, Nördlingen 1889, 370-377. I due autori scelgono dalla vita del Santo gli aspetti che diremmo più intensivi; miracoli, mortificazioni ardite, scrupoli; ne vien fuori un uomo che lascia perplessi. Ed è chiaro che si vuol presentare S. Alfonso come insociale, non umano, quasi affetto da mania di autonegazione o da sentimentalismo, « schwärmerische Marienverehrung », nel chiamare la Madonna: *Mamma* (ibid. p. 390). Ci dispiace per il Döllinger che abbia sciupato così la sua intelligenza!

Non parliamo dell'amore di S. Alfonso alla Madonna, che egli non poteva comprendere.

In alcune forme concrete di mortificazione, quello che è meraviglioso è la ispirazione da cui nascono, è la forza di volontà che le attua. Isolare il fatto esterno, la forma concreta da questa ispirazione animatrice, è cosa facile, ma è anche una falsificazione. Cosa tanto più deplorevole, in quanto i Santi superano per vera grandezza tutte le altre personalità della storia.

Per es. ecco un gigante: S. Ignazio di Loyola. Come saremmo meschini, se giudicassimo le sue mani ed i suoi piedi unghiuti a Manresa, col nostro codice di galateo. Sono capovolgimenti radicali di uomini che schiaffeggiano così la vera meschinità.

Così S. Paolo, il quale, dopo aver sperimentato la frivolezza della scienza affetta da narcisismo, abbraccia ed esalta la *stultitia crucis*.

E saremmo anche storiografi non oggettivi e parziali, se esaminassimo la cella o la grotta di un santo che fa penitenza, dimenticando per es. quel che si faceva del nostro codice di civiltà persino nella splendida reggia di Versailles, dal Re sole e dalla corte.

Con questo non vorremo dire che tutte le forme concrete della penitenza di un santo siano sempre da imitare. Nè dichiarare questa inimitabilità significa giudicare sfavorevolmente un santo. Ogni santo, diremo anche: ogni tempo ha le sue forme concrete; la prudenza, moderatrice di ogni attività dello spirito, può dissuadere me dal compiere un'opera che ad un altro consiglia. Quello che non muta mai è lo spirito che anima le forme concrete e mutevoli, ed è il contenuto di mortificazione che sempre deve restare, perchè esso ci libera dal peccato e ci rinnova in Gesù.

Chi si avvicina ad un santo, per esaminarlo, deve conoscere, deve aver sperimentato questa ispirazione interiore che dalla pietra fa scaturire l'acqua della vita eterna.

Quando dunque Döllinger pone in evidenza i peli della barba di S. Alfonso, le vesti logore, le flagellazioni ardite, i digiuni estenuanti, *ita ut inedia vix sistere posset*, « wie die Acten (gli atti del processo di beatificazione) sagen » (p. 370); quando osserva i gatti che rifiutano quel che resta dell'amaro cibo del Santo, o si ferma ad analizzare certe ritrosie e gli scrupoli; quando perfino si ferma a guardare e a parlarci di un catetere che il Santo rifiutò, che cosa dobbiamo dire? Sorridiamo, come certo anche il Santo sorrideva, su tanta sapienza.

In fondo i due suddetti autori, così diligenti, fanno per S. Alfonso quello che facevano i soldati romani la mattina dopo il sabato: credevano di controllar saldamente il Signore e controllavano un sepolcro vuoto. E quel sepolcro, che essi credevano il massimo annientamento di Gesù, appunto per questo era diventato tempio della Risurrezione.

Però i fossori vedranno nel sepolcro sempre la pietra squallida.

Questo fu dunque Gesù, e questo fu S. Alfonso nelle sue penitenze, nelle sue preferenze, nelle forme concrete della sua santità. Le quali forme non furono poi soltanto pietre e sepolcro, ma benignità, filantropia, evangelo, cioè messaggio di liberazione in Dio; furono donazione della grazia di Dio, della santità a tutti, compresi gli ignoranti, i poveri; furono anche buon vino per le nozze di giovani sposi, auspice sempre la sollecitudine materna di Maria.

[60] *Pr. Ord. Nuc.* I, f. 302 *r.*

[61] *Orazione recitata nella chiesa di Girgenti...*, 41.

[62] Tannoia, *Vita* III, 201.

[63] Dante A., *La Divina Commedia, Purgatorio* c. 31. vv. 133-138.

INDICI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

ABBREVIAZIONI

Red = Redentoristi.
Pag Ma = Pagani, Museo alfonsiano, PP. Redentoristi.
Rom Mer = PP. Redentoristi, Roma, v. Merulana.
Rom Mont = PP. Redentoristi, Roma, v. Monterone.

PARTE PRIMA

Fig. 1 Pagani, Basilica di S. Alfonso, cappella dove riposa il Santo 4

Fig. 2 De' Liguoro A., La Vergine e S. Gaetano da Thiene 4

Fig. 3 S. Alfonso, Il Crocifisso, Ciorani Red. . 5

Fig. 4 S. Alfonso, Gesù Bambino, disegno per incisione 5

Fig. 5 S. Alfonso, L'uomo nella fossa, disegno su cartone, PagMa 6

Fig. 6ª Pagani, Basilica di S. Alfonso, interno . 6

Fig. 6ᵇ Pagani, Basilica di S. Alfonso, ingresso 6

Fig. 7 S. A[illegible] Sphaera armillaris, disegno del [illegible] RomMer 7

Fig. 8 S. A[illegible] [illegible]ativo sulla passione di Ges[illegible], British Museum . . . 8

Fig. 9 Cembalo di S. Alfonso, PagMa 9

Fig. 10 S. Alfonso, Scena pastorale, musica e poesia del Santo 10

Fig. 11 Napoli, il porto nel sec. XVIII, Ignoto, Museo di S. Martino, Napoli 11

Fig. 12 Altipiano di S. Maria dei monti visto da Scala 12

Fig. 13 Scala, ruderi della chiesa di S. Maria dei monti 12

Fig. 14 Statua di S. Maria dei monti, Scala Red 12

Fig. 15 Capone G., Scala, panorama con le prime case dei Redentoristi e delle Redentoriste, RomMer 13

Fig. 16ª Deformazioni iconografiche 20

Fig. 16ᵇ Deformazioni iconografiche 21

Fig. 17 Basilica di S. Alfonso e Casa madre dei Redentoristi, Pagani 26

Fig. 18ª Oratorio e camera di S. Alfonso, Pagani Red 28

Fig. 18ᵇ Camera di S. Alfonso, Pagani Red . . . 28

Fig. 19 Spadino di S. Alfonso quale cavaliere del Sedile di Portanova, Chiesa della Madonna della Mercede, Napoli 28

Fig. 20 S. Alfonso prima del 1732, PagMa . . . 29

Fig. 21 De Matteis V., S. Alfonso nel 1735, PagMa 31

Fig. 22 S. Alfonso nel 1766-1768, *ritratto di Pagani*, Ignoto sec. XVIII, PagMa 33

Fig. 23 S. Alfonso nel 1766-1768, *ritratto di Pagani*, tela proveniente da Materdomini, Ignoto sec. XVIII, PagMa 36

Fig. 24 S. Alfonso nel 1774-1775, *ritratto di Marianella*, Ignoto sec. XVIII, PagMa . . . 36

Fig. 25 Crosta T., S. Alfonso nel 1786, PagMa 37

Fig. 26 Castiglia F., Il volto di S. Alfonso a 24 ore dalla morte, Marianella presso il Sig. Saetta Vinc. 40

Fig. 27 Maschera di S. Alfonso. PagMa 41

Fig. 28 Cranio di S. Alfonso, Basilica di S. Alfonso, Pagani 41

Fig. 29 Neurocranio e mandibola di S. Alfonso, Basilica di S. Alfonso, Pagani 42

Fig. 30 Maschera di S. Alfonso, PagMa 42

Fig. 31 Maschera di S. Alfonso, PagMa . . . 43

Fig. 32 Maschera di S. Alfonso. PagMa 44

Fig. 33 Copia alterata della maschera di S. Alfonso, RomMont 45

Fig. 34 Copia alterata della maschera di S. Alfonso, RomMer 45

Fig. 35 Immagine disegnata dalla maschera alterata, Wittem, Suore Redentoriste . . . 45

Fig. 36 Regazzoni M., Busto dalla maschera alterata, Friburgo Red 46

Fig. 37 Nuova copia della maschera di S. Alfonso, RomMer 46

Fig. 38 S. Alfonso prima del 1732, tela prima del restauro, Ignoto sec. XVIII 48

Fig. 39 S. Alfonso prima del 1732, tela dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII, PagMa . . . 49

Fig. 40 S. Alfonso prima del 1732 - copia, Ignoto sec. XIX, Marianella Red 50

Fig. 41 Dal ritratto di S. Alfonso sui 30 anni, Ignoto sec. XIX, Napoli Red 52

Fig. 42 Alterazione fotografica del rittratto di S. Alfonso sui 30 anni 53

Fig. 43 Vocaturo G., S. Alfonso, dipinto su tavola di fine sec. XIX, Marianella Red . 53

Fig. 44 De Matteis V., S. Alfonso nel 1735, PagMa 55

Fig. 45 De Rosa P., S. Alfonso nel 1735 - copia, Fisciano, Suore Carmelitane 56

Fig. 46 S. Alfonso nel 1735 - copia, Ignoto sec. XIX, PagMa 57

Fig. 47 Nota di proprietà del 1768 sulla tela di Pagani, PagMa 60

Fig. 48 S. Alfonso nel 1766-1768, *ritratto di Pagani*, come era nella tela di Pagani prima del restauro, Ignoto sec. XVIII 61

Fig. 49ª S. Alfonso nel 1766-1768, tela di Pagani, dettaglio prima del restauro, Ignoto sec. XVIII 62

Fig. 49ᵇ S. Alfonso nel 1766-1768, tela di Pagani, dettaglio dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII, PagMa 63

Fig. 50ª S. Alfonso nel 1766-1768, tela di Materdomini, dettaglio prima del restauro, Ignoto sec. XVIIII 64

Fig. 50ᵇ S. Alfonso nel 1766-1768, tela di Materdomini, dettaglio dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII, PagMa 64

Fig. 51 S. Alfonso nel 1766-1768, *ritratto di Pagani*, come è nella tela di Pagani dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII, PagMa . . 65

Fig. 52 S. Alfonso nel 1766-1768, *ritratto di Pagani*, come è nella tela di Materdomini dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII, PagMa 65

Fig. 53 S. Alfonso nel 1769, Ignoto sec. XVIII, Napoli, presso il Principe D. Fr. de' Liguoro 66

Fig. 54 S. Alfonso nel 1766-1768 - copia, *tela di Frosinone* prima del restauro, Ignoto sec. XVIII 68

Fig. 55 S. Alfonso nel 1766-1768 - copia, *tela di Frosinone*, dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII, RomMer 68

Fig. 56 S. Alfonso nel 1766-1768 - copia, tela restaurata, Ignoto sec. XVIII, PagMa . . 69

Fig. 57 S. Alfonso nel 1766-1768 - copia, tela prima del restauro, Ignoto sec. XVIII . . 69

Fig. 58 S. Alfonso, tela dal ritratto di Pagani, Ignoto sec. XVIII, Ciorani Red 70

Fig. 59 S. Alfonso fondatore dei Redentoristi, Ignoti sec. XVIII, PagMa 71

Fig. 60 S. Alfonso e l'Eucarestia, tela dal ritratto di Pagani, Ignoto sec. XIX, Napoli Red . 71

Fig. 61 S. Alfonso nel 1774-1775, *ritratto di Marianella*, tela prima del restauro, Ignoto sec. XVIIII 74

Fig. 62 S. Alfonso nel 1774-1775, *ritratto di Marianella*, tela dopo il restauro, Ignoto sec. XVIII, PagMa 74

Fig. 63 Studio per testa, sul quale è dipinto il Sant'Alfonso del ritratto di Marianella . 75

Fig. 64 Disegno dello studio per testa nel ritratto di Marianella 76

Fig. 65 Sovrapposizione dello studio per testa nel ritratto di Marianella 76

Fig. 66 Correzione della linea del naso sul ritratto di Marianella 77

Fig. 67 Capone G., Ritratto di Marianella corretto PagMa 77

Fig. 68 S. Alfonso, dal ritratto di Marianella, stampa da: Theologia Moralis... D. Alphonsi de Ligorio... 1785, Venetiis . . 78

Fig. 69 S. Alfonso, *tela di Benevento*, come si presentava dal 1839 al 1953 79

Fig. 70 Gagliardi G., S. Alfonso, dalla tela di Benevento, RomMont 80

Fig. 71 S. Alfonso, *tela di Benevento*, come si presentava dal 1816 al 1839 81

Fig. 72 S. Alfonso, *tela di Benevento* dopo il restauro, come si presentava dal 1777 al 1816, Ignoto, PagMa 81

Fig. 73 S. Alfonso, *tela Crosta-Remondini*, Ignoto sec. XVIII, PagMa 86

Fig. 74 Alterazione fotografica della tela Crosta-Remondini 87

Fig. 75 Crosta T., S. Alfonso, studio per un ritratto, 1786, tela prima del restauro . 89

Fig. 76 Crosta T., S. Alfonso, studio per un ritratto, 1786, tela dopo il restauro, PagMa 89

Fig. 77 Dichiarazione di autenticità dell'opera del Crosta 90

Fig. 78 Crosta T., S. Alfonso nel 1786, *tela di Tropea* dopo il restauro, PagMa 91

Fig. 79 S. Alfonso, dalla tela di Tropea, Ignoto 1787, Materdomini Red 92

Fig. 80 Cromolitografia di una copia della tela di Tropea, RomMont 93

Fig. 81 S. Alfonso, dal Crosta, Ignoto sec. XVIII, Suore Redentoriste, Scala 94

Fig. 82 S. Alfonso, dal Crosta, rame del sec. XVIII, PagMa 94

Fig. 83 Antica chiesa di S. Michele ufficiata da S .Alfonso e dove riposò il suo corpo dal 1787 al 1816, Pagani 97

Fig. 84 Castiglia F., S. Alfonso, tela del 1817, PagMa 98

Fig. 85 Castiglia F., Il volto di S. Alfonso a 24 ore dalla morte, Marianella, presso il Sign. V. Saetta 99

Fig. 86 Oratorio dei PP. Redentoristi, Marianella 100

Fig. 87 S. Alfonso nel 1774-1775, *ritratto di Marianella* 102

Fig. 88 S. Alfonso, *tela di Benevento* 102

Fig. 89 S. Alfonso, copia dal Gagliardi con alterazioni di H. Burkhardt 1905, RomMer . 103

Fig. 90 S. Alfonso nel 1766-1768, *ritratto di Pagani* 103

Fig. 91 Neurocranio e mandibola di S. Alfonso, Basilica di S. Alfonso, Pagani 104

Fig. 92 Maschera di S. Alfonso 105

Fig. 93 Maschera di S. Alfonso 107

Fig. 94 Maria SS. Addolorata, tela venerata da S. Alfonso nella sua camera, Pagani Red 111

Fig. 95 Madonna dello Spirito Santo, immagine disegnata da S. Alfonso e dipinta dal suo amico Fr. De Mura; da una stampa conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti 113

Fig. 96 Gesù agonizzante nell'orto, piccola statua in legno venerata da S. Alfonso, Ciorani Red. 114

Fig. 97 Gesù flagellato, piccola statua in legno venerata da S. Alfonso, Ciorani Red. . . 114

Fig. 98 Gesù coronato di spine, piccola statua in legno venerata da S. Alfonso, Ciorani Red. 115

Fig. 99 Gesù va al calvario, piccola statua in legno venerata da S. Alfonso, Ciorani Red. 115

Fig. 100 Immagine della Madonna dello Spirito Santo, antico rame conservato dai PP. Redentoristi di Pagani 116

Fig. 101 La divina Pastora e S. Alfonso, stampa conservata dai PP. Redentoristi di Palermo 116

Fig. 102 La Divina Pastora, Ignoto sec. XVIII, tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani 117

Fig. 103 Il buon Pastore, Ignoto sec. XVIII, tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani 117

Fig. 104ª La divina Pastora (di S. Alfonso ?), tela dopo il restauro, venerata dal Santo nel suo oratorio, PagMa 118

Fig. 104ᵇ La divina Pastora, tela prima del restauro venerata da S. Alfonso 118

Fig. 105 Di Maio P., La divina Pastora, tela conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti 119

Fig. 106 La Madonna dei sette veli, dipinto su legno, Ciorani Red. 120

Fig. 107ª S. Alfonso, La madonnina delle Glorie di Maria, stampa da: Le Glorie di Maria opera del R. P. D. Alfonso di Liguoro, Napoli 1750 120

Fig. 107ᵇ S. Alfonso, Variazione della madonnina delle Glorie di Maria, stampa da: Le Glorie di Maria... Napoli 1776 121

Fig. 108 L'Immacolata, Ignoto sec. XVIII, tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani . 121

Fig. 109 S. Alfonso, Il buono ed il cattivo pastore, stampa da: Riflessioni utili ai Vescovi... D. Alfonso di Liguoro, Napoli 1745 . . . 122

Fig. 110 S. Alfonso, L'Eucaristia e le anime eucaristiche, stampa da: Visita al SS. Sacramento ed a Maria SS.... op. del P. D. Alfonso de Liguori, Napoli 1751 123

Fig. 111ª S. Alfonso, Gesù prega nell'orto, stampa da: L'Amore dell'anime del P. D. Alfonso de Liguori, Napoli 1751 124

Fig. 111ᵇ S. Alfonso, Gesù agonizza e suda sangue nell'orto, stampa da: L'Amore dell'anime... del P. D. Alfonso de Liguori, Napoli 1755 124

Fig. 112 S. Alfonso, il Sacerdote ridona la Grazia di Dio all'anima peccatrice, stampa da: Selva di materie predicabili... P. D. Alfonso de Liguori, parte I, Napoli 1760 . 125

Fig. 113 S. Alfonso, Gesù incorona la sua Sposa fedele, stampa da: La vera Sposa di Gesù Cristo... P. D. Alfonso de Liguori, t. I., Napoli 1764 126

Fig. 114 S. Alfonso, Il moribondo - Il morto, stampa da: Apparecchio alla morte... P. D. Alfonso de Liguori, Napoli 1762 . . . 127

Fig. 115 S. Alfonso, La Fede, stampa da: Verità della Fede... Mons. D. Alfonso de Liguori, Napoli 1767 128

Fig. 116 S. Alfonso, La Chiesa cattolica, stampa da: Trionfo della Chiesa... Mons. D. Alfonso de Liguori, t. I., Napoli 1772 . . 128

Fig. 117 S. Alfonso, Gesù crocifisso, stampa da: Riflessioni sulla passione di Gesù Cristo... Mons. D. Alfonso de Liguori, Bassano 1774 129

Fig. 118 *La Madonna di S. Alfonso*, studio giovanile, PagMa 131

Fig. 119ª De Mura F., La Madonna e S. Luigi, Pinacoteca di Napoli 132

Fig. 119ᵇ De Mura F., La Madonna e S. Luigi, dettaglio 132

Fig. 120ª Solimena F., La Madonna e S. Ignazio, Pinacoteca di Napoli 133

Fig. 120ᵇ Solimena F., La Madonna e S. Ignazio, dettaglio 133

Fig. 121ª *La Madonna di S. Alfonso*, forma integrata dal Di Maio, PagMa 135

Fig. 121ᵇ La Madonna di S. Alfonso, tela prima del restauro 136

Fig. 122 L'Immacolata nella SS.ma Trinità, Ignoto sec. XVIII, tela fatta eseguire da S. Alfonso per la prima chiesa dei Redentoristi a Ciorani 137

Fig. 123[a] Di Maio P., Redentore giovane, tela dopo il restauro conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti 138

Fig. 123[b] Redentore giovane, Ignoto sec. XVIII, tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani 139

Fig. 124 SS. Redentore, Ignoto sec. XVIII, tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani 139

Fig. 125 Di Maio P., L'Immacolata, tela eseguita nel 1765 su preghiera di S. Alfonso per la chiesa delle Suore Carmelitane di Frasso Telesino 141

Fig. 126 La Madonna del Perpetuo Soccorso, Ignoto, dipinto su tavola venerato nella chiesa di S. Alfonso a Roma, v. Merulana . . 142

Fig. 127 L'Immacolata, tela donata a S. Alfonso, Pagani Red. 142

Fig. 128 Di Maio P., La Sacra Famiglia con S. Giovanni Battista, S. Zaccaria e S. Elisabetta, tela del 1749, oratorio dei PP. della Missione, Napoli 143

Fig. 129[a] Dolci C., La Vergine, Pinacoteca di Torino 144

Fig. 129[b] La Vergine, disegno di S. Alfonso da Carlo Dolci, stampa conservata dai PP. Redentoristi di Parigi 145

PARTE SECONDA

Fig. 130 S. Alfonso, *variazione Petrini*, dal Crosta, stampa da: La vera Sapienza... del Sac. D. G. D'Agostino, Napoli 1787 132

Fig. 131 Crosta T., S. Alfonso, *variazione Tannoia*, stampa da: Oratio in parentalibus Alphonsi de Ligorio..., Neapoli 1787 . . . 132

Fig. 132 S. Alfonso, *variazione Blasucci*, dal Crosta, rame di fine secolo XVIII, Pagani Red. . 133

Fig. 133 Crosta T., S. Alfonso, *variazione Tramontano*, stampa da: S. R. C.... Servi Dei Alphonsi de Ligorio... Positio super introductione causae, Romae 1796 133

Fig. 134 Morte di S. Alfonso, Ignoto sec. XVIII RomMer 134

Fig. 135 S. Alfonso, dal Crosta e dall'incisione remondiniana, sec. XVIII 135

Fig. 136[a] S. Alfonso, dal Crosta, tela prima del restauro, conservata nella chiesa della Madonna delle galline, Pagani 136

Fig. 136[b] S. Alfonso, dal Crosta, tela dopo il restauro, venerata nella chiesa della Madonna delle galline, Pagani 136

Fig. 137 S. Alfonso, tela di Ignoto del primo Ottocento, venerata nella sagrestia della Basilica di S. Alfonso, Pagani 137

Fig. 138 S. Alfonso, dal ritratto di Marianella, Ignoto sec. XIX, tela conservata dall'Avv. G. Tiberio di Napoli 137

Fig. 139 S. Alfonso, da incisione, tela conservata dai PP. Redentoristi di Agrigento . . . 138

Fig. 140 S. Alfonso, dal Crosta, stampa da: Compendio della vita... del Ven. Alfonso de' Liguori, in Roma 1802 138

Fig. 141 S. Alfonso, dal Crosta, stampa fatta eseguire da S. Clemente. 139

Fig. 142 S. Alfonso, dallo studio del Crosta, litografia del primo Ottocento. 161

Fig. 143 S. Alfonso, dal Crosta, stampa da: Vita del B. Alfonso M. de Liguori, Napoli 1817 162

Fig. 144 S. Alfonso, immagine riproducente una tela venerata anticamente nella chiesa del Gesù vecchio a Napoli 162

Fig. 145 S. Alfonso, dal Crosta, antica ristampa della variazione Blasucci 163

Fig. 146 S. Alfonso, testa dal Crosta sul disegno dell'incisione remondiniana 163

Fig. 147 S. Alfonso, dal Crosta, tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani 163

Fig. 148 Citarella, S. Alfonso, statua in legno eseguita nel 1816-1817, venerata nella chiesa dei PP. Redentoristi di Ciorani . . 164

Fig. 149 Citarella, S. Alfonso, statua in legno, dettaglio 164

Fig. 150 Citarella, S. Alfonso, busto in legno eseguito nel 1816-1817, venerato nella chiesa parrocchiale di Marianella 165

Fig. 151 S. Alfonso, *incisione Petrini-Giattini*, 1[a] forma, stampa da: Vita del B. Alfonso M. de Liguori, Roma 1816 166

Fig. 152 S. Alfonso, *incisione Petrini-Giattini*, 2[a] forma, stampa da: Vita del B. Alfonso de Liguori, Firenze 1817. 166

Fig. 153 S. Alfonso, Ignoto sec. XIX, tela conservata dal Sign. Gottarelli, Faenza . . . 167

Fig. 154 S. Alfonso, Ignoto sec. XIX, tela venduta all'asta nel 1930 a Roma 167

Fig. 155 S. Alfonso, Ignoto sec. XIX, dipinto su tavola, RomMont 168

Fig. 156 S. Alfonso, Ignoto sec. XIX, tela proveniente da Modena, RomMer 168

Fig. 157 Manno F., La Gloria di S. Alfonso, tela del 1816 conservata dai PP. Redentoristi di Roma, p. Quiriti 168

Fig. 158 Manno F., S. Alfonso, tela del 1818, RomMont 169

Fig. 159 S. Alfonso, Ignoto sec. XIX, tela fatta eseguire da S. Clemente 169

Fig. 160 S. Alfonso, immagine da tela venerata da S. Clemente 169

Fig. 161[a-b] Episodi della vita di S. Alfonso, incisione eseguita dal Seipp a Vienna su probabile iniziativa di S. Clemente 170-171

Fig. 162 S. Alfonso guida i fanciulli alla vera devozione verso Gesù e Maria, incisione dell'Eissner, principio sec. XIX 172

Fig. 163 Natterer G., La Sacra Famiglia e S. Alfonso, tela del 1818 conservata dai PP. Redentoristi di Vienna 172

Fig. 164[a] S. Alfonso, Ignoto sec. XIX, antica tela conservata nella casa dei PP. Redentoristi di Mautern 172

Fig. 164[b] S. Alfonso, copia della tela di Mautern, RomMer 173

Fig. 165 S. Clemente M. Hofbauer, RomMer . . 173

Fig. 166 Suttner, S. Alfonso, tela del 1828, venerata nella chiesa dei PP. Redentoristi di Mautern 173

Fig. 167[a] S. Alfonso, dall'incisione remondiniana, stampa da: Theologia Moralis, Mechliniae 1822 174

Fig. 167[b] S. Alfonso, dall'incisione remondiniana, stampa edita dal Dittmarsch 174

Fig. 168 S. Alfonso, dal Crosta, tela presso il Sig. Panachia di Torre Annunziata 176

Fig. 169 S. Alfonso, dal Crosta, stampa conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti 176

Fig. 170 S. Alfonso, dal Crosta, simulacro sul corpo del Santo a Pagani 177

Fig. 171 Conca G., S. Alfonso e l'Avv. Amici, difensore della sua causa di beatificazione e canonizzazione, RomMont 178

Fig. 172 Conca G., S. Alfonso assiste miracolosamente da Arienzo Clemente XIV moribondo, studio su tela, RomMont 178

Fig. 173 Tenerani P., S. Alfonso, statua nella Basilica di S. Pietro, Roma 179

Fig. 174 Tenerani P., S. Alfonso, statua - dettaglio 179

Fig. 175 Tenerani P., S. Alfonso, bozzetto di statua per la Basilica di S. Pietro, presso i PP. Redentoristi di Wittem 180

Fig. 176 Giusti e Ferreri, S. Alfonso, *tipo iconografico Mautone*, RomMont 181

Fig. 177 S. Alfonso, S. Francesco di Geronimo, S. Giuseppe della Croce, S. Pacifico da S. Severino, S. Veronica Giuliani canonizzati il 26 maggio 1839 182

Fig. 178 Malatesta A., S. Alfonso, tela del 1838 venerata nella chiesa della Madonna del Carmine a Faenza 183

Fig. 179 De Vito T., S. Alfonso dà le Regole ai Redentoristi ed alle Redentoriste, tela venerata nella chiesa di S. Maria in v. Monterone, Roma 184

Fig. 180 S. Alfonso, Ignoto, sec. XIX, tela venerata nella chiesa di S. Rocco a Bari 184

Fig. 181 S. Alfonso, da un'immagine stampata dal Casterman di Parigi 185

Fig. 182 S. Alfonso, incisione conservata dal Sign. Piscopo di Cava dei Tirreni 185

Fig. 183 S. Alfonso, *tipo iconografico Petrini-Simonetti* 186

Fig. 184 S. Alfonso, tipo iconografico Petrini-Giattini sulla variazione Blasucci 186

Fig. 185 S. Alfonso, variazione Tannoia, ristampa della Casa Daveluy a Bruges 186

Fig. 186 S. Alfonso, dalla variazione Tannoia, stampa da: Theologia Moralis S. Alph. M. de Ligorio, Mechliniae 1845 . . . 187

Fig. 187 S. Alfonso, stampa da: Vida de S. Alfonso M. de Ligorio, por el P. Victor Loyodice, Madrid 1874 187

Fig. 188 S. Alfonso, stampa da: Theologia Moralis B. Alphonsi M. de Ligorio, Outhenin Chalandre, Vesontione 1832 187

Fig. 189 S. Alfonso, stampa edita dalla Casa Outhenin Chalandre, Beçanson 188

Fig. 190 S. Alfonso, stampa edita dalla Casa Outhenin Chalandre, Beçanson 188

Fig. 191 S. Alfonso, dalla variazione Blasucci . 189

Fig. 192 S. Alfonso, composizione di tipo Petrini-Giattini e di tipo Mautone 189

Fig. 193 Guffens G., S. Alfonso, dipinto venerato nella chiesa di S. Giuseppe, Bruxelles . . 190

Fig. 194 Van Maldeghem E., S. Alfonso, dipinto su tavola conservato dai PP. Redentoristi di Bruxelles Jette 191

Fig. 195 Van Maldeghem, La Madonna e S. Alfonso, tela venerata nell'oratorio dei PP. Redentoristi di Bruxelles 191

Fig. 196 S. Alfonso, dalla tela Crosta-Remondini, incisione di S. Bianchi, Roma 192

Fig. 197 Windhausen H., S. Alfonso, dal tipo Petrini-Simonetti, tela conservata dai PP. Redentoristi di Roermond 192

Fig. 198 Burkhardt H., S. Alfonso, dal tipo Petrini-Simonetti, tela presso i PP. Redentoristi, RomMer 193

Fig. 199 S. Alfonso, variazione dell'opera del Windhausen 193

Fig. 200 S. Alfonso, variazione dell'opera del Burkhardt 194

Fig. 201 Gagliardi G., dalla tela di Benevento, RomMer 196

Fig. 202 S. Alfonso, dalla tela di Benevento, incisione di fine sec. XIX 196

Fig. 203 Gagliardi G., S. Alfonso, RomMer . . . 197

Fig. 204 S. Alfonso, copia dal Gagliardi con alterazioni di Burkhardt, RomMer 197

Fig. 205 Maris J., S. Alfonso, busto presso i PP. Redentoristi di Nimega 198

Fig. 206 Aureli C., S. Alfonso, statua in marmo eretta sulla piazza della cattedrale di S. Agata dei Goti 199

Fig. 207 Fière M., S. Alfonso, studio per un ritratto definitivo 199

Fig. 208 Gottwald, S. Alfonso, tela conservata dai PP. Redentoristi di Köln 200

Fig. 209 Leo Lewi, S. Alfonso, tela conservata dai Redentoristi di Esschen 201

Fig. 210a Vetri P., La Gloria di S. Alfonso, affresco della cupola della Basilica di S. Alfonso a Pagani 203

Fig. 210b Vetri P., La Gloria di S. Alfonso, dettaglio 205

Fig. 211 Amato O., S. Alfonso, studio dal ritratto di Pagani 209

Fig. 212 Acerbo M., S. Alfonso, dal ritratto di Pagani, Rom Mer 209

Fig. 213 Br. Hilarion, S. Alfonso, dal ritratto di Pagani 210

Fig. 214 Conti F., S. Alfonso, dal ritratto di Pagani 210

Fig. 215 Kim, S. Alfonso, dal ritratto di Pagani e da variazione di una tela di Burkhardt 211

Fig. 216 Capone G., S. Alfonso, studio per un dipinto dal ritratto di Pagani, busto in gesso, RomMer 211

Fig. 217 Capone G., S. Alfonso, busto in gesso visto di profilo 211

Fig. 218 Capone G., S. Alfonso, dal ritratto di Pagani, RomMer 212

Fig. 219 Capone G., S. Alfonso, dal ritratto di Pagani, dettaglio 212

Fig. 220 S. Alfonso, ritratto di Pagani come si presenta velando gli occhiali 213

ILLUSTRAZIONI FUORI TESTO

Napoli nel sec. XVIII, Ignoto, Museo di S. Martino, Napoli 3

Pagani, panorama 25

TAVOLE A COLORI

S. Alfonso nel 1766-1768 (ritratto di Pagani) . 60-61

S. Alfonso nel 1774-1775 (ritratto di Marianella) 96-97

La Madonna di S. Alfonso (studio giovanile del Santo 128-129

La Madonna di S. Alfonso (forma integrata dal Di Maio 142-143

I CINQUE RITRATTI AUTENTICI (descrizione, esame)

Ritratto di S. Alfonso prima del 1732: 29, 30, 49 passim, 54, 56, 109, 110.

Ritratto di S. Alfonso nel 1735: 30, 31, 38, 47, 55 passim, 109, 110, 237.

Ritratto di S. Alfonso nel 1766-1768 (*ritratto di Pagani*): 23, 31, 33, 34, 49, 51, 56, 59 passim, 64, 70, 72, 80, 82, 84, 89, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 120, 129, 134, 140, 161, 164, 165, 199, 202, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 219.

Ritratto di S. Alfonso nel 1774-1775 (*ritratto di Marianella*): 32, 36, 38, 48, 49, 54, 62, 63, 67, 72, 73 passim, 86, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 137, 198, 202, 204, 209, 212, 214.

Ritratto di S. Alfonso nel 1786: 35, 37, 38, 54, 67, 72, 78, 84, 85 passim, 106, 110, 144, 153, 154, 155, 157, 161, 162, 163, 182, 185, 187, 189, 192, 194, 199, 202, 204, 209.

INDICE DELLE PERSONE

A

Acerbo M., 209, 211, 214.
Adinolfi G., 99.
Agostino (S.), 125.
Agricola (pittore), 165.
Aloja (incisore), 94.
Amato O., 209, 210, 211, 214.
Ametrano E., 220.
Amici G., 158, 168, 180, 181.
Angelico (frate), 202.
Antonio (S.) Gianelli, 159.
Aureli C., 101, 199, 200, 203.

B

Baini (pittore), 177.
Baldi A., 125.
Banditi (Cardinale), 79, 151.
Barberini Cesarini (Duchessa), 151.
Bajon R., 219.
Becchio (pittore), 177.
Benedetto XIV (Papa), 93.
Benedetti Cl., 195.
Benincasa (Ven. Suor Orsola), 118.
Benziger (Casa editrice), 192.
Bernini, 201.
Berruti C., 50, 56, 79, 220.
Berthe A., 218.
Bianchi S., 118, 192,
Blasucci P. P., 17, 154, 155, 157, 159, 170, 205, 218, 221.
Bonaparte Letizia, 179, 180.
Borbone Alfonso (Principe), 176.
Buoncompagni (Cardinale), 151.
Buonopane F., 122, 143, 144, 145.
Burkhardt H., 102, 103, 110, 186, 193, 194, 197, 204, 211.
Buys L., 13, 210.

C

Cafaro (Ven. P. Paolo), 70, 219.
Calamatta L., 190.
Capone G., 13, 76, 77, 98, 211, 212, 214.
Cappelli A., 163.
Caraviello B., 35, 64, 65, 72, 84, 86, 87, 92, 219.
Carbone C., 177.
Cardone G., 118, 154, 155, 157, 158.
Casterman (Casa editrice), 184, 185, 190.
Castiglia F., 38, 40, 53, 72, 97, 98, 99, 100, 110, 142, 144, 153, 154, 163, 165, 167, 168, 169, 171, 174, 175, 182, 189, 210, 221.
Cavalieri D. Anna (madre di S. Alfonso), 11, 54.
Cavallo G., 151, 156.
Centore D., 183.
Cepparoli F., 125.
Chiariello U., 50.
Cimarelli (incisore), 125.
Citarella, 164, 165.
Clemente (S.) M. Hofbauer, 68, 95, 150, 151, 159, 160, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 182, 188, 212, 217, 219.
Clemente XIII (Papa) , 93, 150.
Clemente XIV (Papa), 178, 180.
Colangelo Fr., 151.
Conca G., 177, 178, 180, 181, 182.
Contegno E., 53, 99, 130. 164, 218.
Conti F., 120, 212.
Corrado G. A., 151.
Crosta T., 33, 37, 38, 47, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 142, 144, 152, 153, 154, 155, 161, 163, 166, 167, 168, 182, 185, 188, 192.
Crostarosa (Ven. Suor Celeste), 70.

D

D'Agostino G. M., 151, 152.
D'Alessio A., 134.
D'Althan Federico (Vicerè), 54.
D'Ambrosio (Casa), 92.
Dante A., 3, 145, 201, 202, 204, 205.
Daveluy (Casa editrice), 186, 187.
De Angelis V., 151.
De Bonis G., 162.
De Camillis L., 24.
De Dominici B., 4, 5, 57, 114, 132, 133.
de' Liguoro Antonia, 4, 5, 7, 217.
de' Liguoro Antonia (Suor), 7, 217.
de' Liguoro Ercole, 7.
de' Liguoro Ercole (fratello di S. Alfonso), 67, 164.
de' Liguoro Federico, 67.
de' Liguoro Francesco (Principe), 4, 5, 66, 67, 109.

de' Liguoro Gaetano (fratello di S. Alfonso), 9.
de' Liguoro Giuseppe (padre di S. Alfonso), 4, 5, 7, 8, 32, 114, 115, 132, 217.
de' Liguoro Giuseppe (nipote di S. Alfonso), 100, 164, 220.
de' Liguoro Teresa (Suor), 30, 220.
De Luca Giuseppe, 18, 19, 23.
De Lucia G. B., 32.
De Matteis E., 37.
De Matteis F., 37.
De Matteis M., 37.
De Matteis P., 8, 37, 38.
De Matteis V., 8, 31, 47, 55, 56, 57, 58, 70.
de Mazenod C. E. (Servo di Dio), 159, 169.
De Mura (La Mura) F., 5, 113, 114, 115, 118, 130, 132, 133, 138, 140, 144.
De Nardis G., 218.
De Paola G., 93, 95, 151, 158, 159, 174.
De Robertis C., 122.
De Rosa P., 56, 57, 58, 70.
De Vivo D., 183.
De Vito T., 183, 184.
Di Domenico G. (Casa editrice), 125, 127, 128.
Di Costanzo G. B., 127, 128, 145.
Diesbach (Diessbach) N., 159.
Di Giacomo S., 18.
Di Lorenzo, 176.
Di Maio P., 5, 64, 84, 117, 118, 119, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 219.
Dittmarsch (Casa editrice), 174.
Dolci C., 142, 143, 144, 145, 171.
Döllinger, 24, 54, 204, 222.
D'Onofrio P., 151.
Douglas E., 173.
Durante G., 136.

E

Eissner J. (incisore), 171, 172.
Ercolani A., 171.

F

Falcola T., 70, 219.
Fasoli Ohlmann (Casa editrice), 174.
Fascino N., 25.
Federici V., 35, 48, 49, 55, 59, 60, 67, 68, 70, 73, 79, 80, 82, 88, 89, 112, 116, 129, 133, 136, 156, 218.
Ferrari G., 219.
Ferreri (pittore), 177, 178, 179, 180, 181, 182, 186.
Fière M., 24, 199.
Filiasi (canonico), 151.
Filippo (S.) Neri, 151.
Flauto V. (Casa editrice), 126.
Francesco (S.) d'Assisi, 11, 96, 145, 201.
Francesco (S.) di Geronimo, 11, 99, 182.
Frassinetti G. (Servo di Dio), 159.

G

Gagliardi G., 79, 80, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 161, 163, 183, 195, 196, 197, 198, 204, 221.
Gagliardi P., 195.
Galeppi (Monsignor), 151.
Galiani F., 18.
Genga G., 151.
Gerardo (S.) Maiella, 195, 212, 219.
Gessari B. (Casa editrice), 124.
Giattini V., 95, 97, 100, 158, 159, 161, 165, 166, 167, 168, 170 ,175, 182, 194.
Gioberti V., 24.
Giotto, 11.
Giovanni (S.) Bosco, 159.
Giuseppe (S.) Cafasso, 159.
Giuseppe (S) della Croce, 182.
Giusti (pittore), 177, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 200.
Göbwart (incisore), 170.
Goglia G., 35, 44, 98, 101, 108, 196, 198.
Gottarelli A., 167.
Gottwald, 200.
Gousset T. (Cardinale), 159.
Gouweloos (Casa editrice), 187.
Grassi F., 92.
Gregorio XVI (Papa), 178, 180.
Gregorio O., 59, 72, 114, 217, 219.
Grimaldi M. M. (Suora), 150.
Guffens G., 184, 189, 190.

H

Hager F., 160.
Hanicq (Casa editrice), 174.
Heilig M., 187.
Henze Cl., 23, 194, 219.
Hilarion Br., 210, 212.

I

Ignazio (S.) di Lojola, 222.
Ilaria M., 72.

J

Jorio (Monsignor), 151.

K

Kampmayr, 112.
Kant E., 210.
Keusch Ch., 3, 22, 23, 24, 48, 86, 92, 198, 199, 202, 218.
Kim, 211, 212.
Komareck A., 170.
Kühlen Gladbach (Casa editrice), 190, 193.
Kuntz Fr., 122.

L

Lambertini G., 101, 219.
Lanteri P. B. (Servo di Dio), 159.
Leo Lewi, 200, 201.
Leznowska (Contessa), 160.
Liverani G. B., 183.
Lojodice V., 187.
Longobardi F., 112.
Ludendorff M., 19, 21, 188, 189, 204.

M

Malatesta A., 183, 200, 203.
Maldarelli F., 200.
Mamachi, 151.
Manno F., 167, 169, 177, 182, 221.
Manzoni A., 24.
Maria Clementina d'Austria, 152.
Maris J., 198.
Martinelli E., 195.
Mastracchio (Casa litografica), 112, 118.
Mastrilli P., 150.
Mauron N., 192, 220.
Mautone G., 158, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 221.
Mautone V., 99.
Maxia C., 101.
Mazzini Giov., 54, 110, 205.
Mercatali L., 39, 40, 44, 46.
Mercier D. (Cardinale), 107.
Michelangelo B., 27, 137, 201.
Minutoli (Monsignore), 151.
Montalto F., 137, 188.
Montruccoli L., 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 192, 195.
Morgillo V., 92.
Morone P., 175.
Mostioli, 181.
Mozzillo A., 94.

N

Napoleone I, 179, 180.
Natterer G., 171, 172, 182.
Negri L.,56, 143, 144.
Neyraguet D., 184.
Niccolini F., 18.

O

Orietti A., 151.
Outhenin Chalandre (Casa editrice), 187, 188.

P

Paci G. (Casa editrice). 128.
Pacifico (S.) da S. Severino, 181, 182.
Pagano T., 115.
Pajalich B., 172.
Panachia (Famiglia), 175, 176.
Paolo (S.), 124, 222.
Parisi F., 99.
Passerat A. (Venerabile), 174, 187, 189.
Pellecchia A. (Casa editrice), 120, 123, 124.
Petra B., 151.
Penza (Casa litografica), 184.
Petrini G., 165, 186.
Petrini N., 122, 152, 153, 154. 186, 212.
Pio VI (Papa), 79, 93, 151, 158.
Pio VII (Papa), 71, 165, 182.
Pio IX (Servo di Dio), 67, 161.
Pio X (S.), 204.
Pio XII (Papa), 158.
Piscopo A., 185.
Pollio Alessio, 60, 67, 154.

R

Rainone (Famiglia), 117.
Regazzoni M., 45, 46, 198.
Remondini G., 19, 22, 77, 82, 83,84, 85, 86, 87, 90, 95, 125, 155, 173, 174, 219.
Reuss F., 192, 194.
Riccio (Casa editrice), 122.
Rispoli P. L., 176.
Romano G., 134.
Rosa Salvatore, 59.
Ruffini F., 24.

S

Saccardi A., 115.
Saetta V. (Sacerdote), 99, 220.
Saetta V., 40, 98, 99.

Salerno G., 7, 217.
Salerno N., 4, 5, 7, 54.
Salimbeni (Casa litografica), 176.
Sammaritani (Casa litografica), 176, 188.
Sassoferrato, 137.
Scarlatti A., 137.
Schamoni W., 219.
Schiavone S., 220.
Schoen G. (incisore), 160.
Seipp O. (incisore), 170, 171.
Severoli A. G. (Monsignor), 171.
Simonetti (incisori), 184, 185, 186.
Sirletti C., 177.
Siviero C., 199.
Solimena F., 3, 4, 5, 8, 84, 130, 132, 133, 137, 138, 140, 144.
Stasi M. (Casa editrice), 121, 125.
Strauss R., 138.
Stroffolino (Casa), 92.
Suttner (pittore), 173, 174.

T

Tannoia A., 4, 7, 8, 17, 18, 19, 28, 30, 32, 35, 39, 49, 51, 83, 87, 88, 90, 92, 97, 98, 110, 112, 114, 116, 120, 122, 128, 138, 140, 143, 144, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 163, 174, 200, 205, 217, 218, 219, 220.
Tanucci B., 201.
Tassi L., 23, 79.
Tellerja R., 127.
Tenerani P., 177, 178, 179, 180, 181, 185, 200, 203.
Teresa (S.) del Bambino Gesù (e famiglia), 19, 150.
Teresa del B. G. (Suor), 117, 218.
Teresa di Gesù (S,), 7, 204.
Testa A., 87, 94, 153.
Tiberio G., 157, 163.
Tramontano S., 35, 47, 64, 65, 72, 84, 85, 86, 88, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 151, 152, 154, 155, 158, 212, 218, 219.

V

Van der Sypen J., 190.
van Maldeghem, 190, 191, 200.
Veronica (S.) Giuliani, 182.
Verzella F., 22, 63, 72, 82, 83, 84, 173, 219.
Vetri P., 59, 70, 72, 79, 200, 203, 205, 219.
Villani A., 47, 56, 57, 58, 67, 88, 151.
Villarosa P., 151.
Vinaccia (canonico), 151.
Vico G. B., 18.
Viviani U., 166, 204.
Virginio L., 151, 159.
Vocaturo G., 53.
Volpicelli M., 134.
Volpicelli P., 134, 221.
von Bentzel G., 160, 170.

X

Xiumè dr., 137.

W

Windhausen H., 110, 186, 192, 193, 194, 204.

Z

Zaballi (incisore), 135, 136, 137, 188.
Zingaropoli V., 162, 168.
Zurli (Cardinale). 151.

INDICE DEI LUOGHI

A

Agrigento (Girgenti), 69, 92, 109, 134, 157, 158.
Aix (en Provence), 169.
Amalfi, 11, 116.
Arezzo, 166.
Arienzo, 62, 64, 65, 67, 83, 84, 92, 94, 96, 97, 109, 130, 132, 167, 168.
Ascoli Satriano, 92.

B

Bari, 183. 184.
Bassano, 78, 129.
Benevento, 78, 79, 151, 155, 195.
Berchtesgaden, 212.
Besançon, 187, 188.
Bischenberg, 174.
Bruges, 186, 187
Bruxelles, 187, 189, 190, 191.
Bucarest, 171.

C

Cagliari, 101.
Canosa, 92.
Capodrise, 70, 109.
Castellammare di Stabia, 9.
Cava dei Tirreni, 185.
Ciorani, 5, 7, 51, 69, 70, 109, 114, 115, 120, 129, 136, 137, 140, 143, 163, 164, 165, 221.

D

Deliceto (Iliceto), 7, 93, 96.
Douai, 189.

E

Einsiedeln, 189, 192.
Esschen, 201.

F

Faenza, 167, 183.
Firenze, 166, 182.
Fisciano, 56, 57.
Foggia, 120, 151.
Francavilla Fontana, 162.
Frasso Telesino, 67. 68, 109, 118, 139, 140, 141, 164.
Friburgo, 46, 174, 198.
Frosinone, 67, 68, 93, 109.

G

Gubbio, 151.

J

Jettesten, 139.

L

Lecce, 116.
Liège, 188, 189.
Lisieux, 19.
Lodi, 151.
Londra, 8.

M

Madrid, 187.
Malines, 174, 187.
Marcianise, 84.
Marianella, 4, 11, 32, 40, 49, 50, 53, 98, 99, 100, 109, 130, 164, 165, 169, 176, 220.
Materdomini, 31, 32, 33. 34, 59, 72, 92, 93.
Mautern, 172, 173, 174.
Mileto, 151.
Modena, 167, 183.

N

Napoli, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 18, 28, 30, 39, 51, 52, 53, 57, 58, 61, 65, 66, 71, 85, 96, 97, 98, 101, 109, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 130, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 142, 143, 151, 152, 154, 155, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 182, 185, 187, 188, 191, 192, 194, 218, 219.
Narni, 151.
Nimega, 198.

P

Pagani, 3, 4, 6, 9, 25, 26 passim.
Palermo, 116, 169.
Palma, 157.
Parigi, 56, 143, 145, 170, 184, 185.
Pavia, 151.
Portici, 9.

R

Ravello, 11.
Regensburg, 189.
Rocca di Papa, 136.
Roermond, 192, 193.
Roma, 7, 13, 44, 45, 46, 68, 80, 88, 93, 103, 129, 139, 142, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 211, 212, 220.

S

S. Agata dei Goti, 32, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 93, 112, 116, 117, 119, 127, 136, 137, 138, 154, 176, 199, 218.
S. Angelo a Cupolo, 23, 78, 102, 134, 195.
Sarno, 134.
Scala, 8, 11, 12, 13, 94.
Sciacca, 92, 136, 137.
S. Maria dei monti (altipiano), 9, 12.
Sorrento, 150.
Spello, 151.
Strasburgo, 174, 188.

T

Torre Annunziata, 9, 175, 176.
Torre del Greco, 9.
Torino, 144.
Tournai, 189.
Tropea, 91, 122.

V

Varsavia, 95, 151, 159, 160, 174.
Venezia, 19, 77, 78, 82, 83, 85, 125, 151, 152, 159, 220.
Vienna, 95, 150, 151, 159, 160, 170, 171, 172, 180, 188.

W

Wittem, 45, 176, 180, 189, 190, 193.

INDICE DI CHIESE E CASE RELIGIOSE CON INTERESSE ICONOGRAFICO

Basilica di S. Alfonso, Pagani, 4, 6, 25, 26, 41, 42, 59, 101, 104, 157, 176, 177, 203, 205.
Basilica di S. Pietro, Roma. 100, 107, 167, 177, 179.

Canonica delle Suore Canonichesse regolari di Roma, 118.

Cappella dei Berrettari (Barrettari), Napoli, 134, 136.
Cappella della Madonna delle tre corone, a porta Capuana, Napoli, 136.
Cappella del Carminello, Napoli, 134.

Casa dei PP. della Missione di S. Vincenzo, Napoli, 142, 143.
Casa dei PP. Redentoristi di Agrigento, 69, 92, 134, 157, 158.
Casa dei PP. Redentoristi di Benevento, 78, 89.
Casa dei PP. Redentoristi di Bischenberg, 174.
Casa dei PP. Redentoristi di Bruxelles, 190, 191.
Casa dei PP. Redentoristi di Bucarest, 171.
Casa dei PP. Redentoristi di Ciorani, 5, 7, 69, 70, 114, 115, 120, 129, 136, 137, 165, 221.
Casa dei PP. Redentoristi di Deliceto, 7, 93.
Casa dei PP. Redentoristi di Esschen, 201.
Casa dei PP. Redentoristi di Francavilla Fontana, 162.
Casa dei PP. Redentoristi di Friburgo (Svizzera), 46, 198.
Casa dei PP. Redentoristi di Frosinone, 67, 93.
Casa dei PP. Redentoristi di Köln, 200.
Casa dei PP. Redentoristi di Marianella, 32, 49, 50, 53, 99, 100, 109, 130, 218, 220.
Casa dei PP. Redentoristi di Materdomini, 31, 32, 59, 72, 92, 93.
Casa dei PP. Redentoristi di Mautern, 172, 173.
Casa dei PP. Redentoristi di Montreal, 58.
Casa dei PP. Redentoristi di Napoli, 52, 53, 74, 109, 164.
Casa dei PP. Redentoristi di Nimega, 198.
Casa dei PP. Redentoristi di Pagani, 6, 9, 25, 26, passim.
Casa dei PP. Redentoristi di Palermo, 116.
Casa dei PP. Redentoristi di Parigi, 56, 143, 145.
Casa dei PP. Redentoristi di Roermond, 192, 193.
Casa dei PP. Redentoristi di Roma, v. Merulana, 7, 8, 13, 44, 45, 46, 103, 154, 155, 168, 173, 180, 181, 193, 195, 196, 197, 211, 212.
Casa dei PP. Redentoristi di Roma, v. Monterone, 44, 45, 93, 167, 168, 169, 178, 180, 181, 183, 195, 196.
Casa dei PP. Redentoristi di Roma, p. Quiriti 156, 168.
Casa dei PP. Redentoristi di S. Angelo a Cupolo, 23, 78, 102, 134.
Casa dei PP. Redentoristi di Scala, 12.
Casa dei PP. Redentoristi di Sciacca, 92, 156.
Casa dei PP. Redentoristi di Tropea, 91.
Casa dei PP. Redentoristi di Vienna, 171, 172.
Casa dei PP. Redentoristi di Wittem, 180, 193.
Casa dei PP. Trinitarii di Rocca di Papa, 136.

Chiesa di S. Agnese, Arienzo, 167.
Chiesa di S. Agostino, Arienzo, 97, 130.
Chiesa di S. Alfonso, Roma, 139, 140, 173, 196.
Chiesa di S. Andrea della Valle, Roma, 181.
Chiesa della SS. Annunziata, Arienzo, 94.
Chiesa di S. Antonio, Deliceto, 93.
Chiesa di S. Bennone, Varsavia, 174.
Chiesa di S. Croce al mercato, Napoli, 134.
Chiesa di S. Francesco a Ripa, Roma, 137, 220.
Chiesa del Gesù vecchio, Napoli, 162.
Chiesa di S. Giovanni Batt., Marianella, 164, 165, 218, 219.
Chiesa di S. Giuseppe, Bruxelles, 184, 190.
Chiesa della Madonna del Carmine, Faenza, 183.
Chiesa della Madonna delle galline, Pagani, 156.
Chiesa della Madonna della Mercede, Napoli, 28, 30, 61.
Chiesa di S. Maria in Monterone, Roma, 183, 184.
Chiesa di S. Maria dei monti, Scala, 9, 12.
Chiesa di S. Nicola alla carità, Napoli, 140, 142.
Chiesa di S. Rocco, Bari, 184.
Chiesa della SS. Trinità, Ciorani, 136, 140, 163, 164.
Chiesa della Vergine del Perpetuo Soccorso, Frasso Telesino, 67, 139, 141, 164.
Chiesa della Valsainte (Friburgo), 174.
Chiesa parrocchiale di Capodrise, 71.
Chiesa parrocchiale di Frasso Telesino, 67.
Chiesa dei PP. Redentoristi di Mautern, 174.

Duomo di Napoli, 136, 137.

Eremo di Fonte Avellana, 180.

Monastero delle Carmelitane, Fisciano, 56, 57.
Monastero delle Carmelitane, Frasso Telesino, 118, 139, 140.
Monastero delle Carmelitane, Pagani, 134.
Monastero di S. Gregorio armeno, oppure di S. Patrizia, Napoli, 7, 51, 118.
Monastero di S. Marcellino, Napoli, 7.
Monastero delle Redentoriste, S. Agata dei Goti, 93, 112, 113, 116, 117, 119, 136, 137, 176, 218.
Monastero delle Redentoriste, Scala, 13, 94.
Monastero delle Redentoriste, Wittem, 45.

INDICE DI NOTE BIOGRAFICHE SU S. ALFONSO

Luogo della nascita, 3, 99, 100, 220.

S. Francesco di Geronimo benedice S. Alfonso neonato, 11, 100.

Ambiente e formazione umanistica del santo giovane: il padre studia pittura col Solimena, 4; una zia del Santo pittrice, 4, 5; uno zio letterato, 4, 5; i pittori De Mura e Di Maio suoi amici, 5, 133, 138, 140.

Nel 1719, ancora avvocato, dipinge il Crocifisso, 5. 7. Nello stesso tempo dipinge dal Solimena la Madonna, 130, 132, 133.

Studia musica e poesia, 7, 8, 9, 10, 18.

Nel 1722, quale « ambasciatore » dei Nobili del Sedile di Portanova, ossequia il Vicerè, 54.

Nel 1723 depone lo spadino di cavaliere a pie' della statua della Madonna della Mercede, 28, 30.

Altare di famiglia a Marianella, 99, 100.

Aspetto giovanile del Santo: uomo di garbo, 54. Per realismo soprannaturale e nemico di distanze sociali, vela ciò che lo distingue e si confonde col popolo, 54, 204, 222.

Nel 1732 lascia Napoli, fonda i Redentoristi e va al popolo delle campagne, per evangelizzarlo, 8, 9, 11. Egli porta con sè il crocifisso dipinto nel 1719, libri, ed in seguito altri oggetti, 9, 114, 115.

Nel 1735, forse in dicembre, ospite a Napoli di una figlia del celebre pittore Paolo De Matteis, è ritratto di nascosto, 56, 57, 58.

Nel 1746 dipinge veristicamente un corpo in dissoluzione nella fossa, 6.

Per insegnare cosmografia ai suoi studenti, disegna una sfera armillare, 7, 8.

Eletto vescovo di S. Agata nel 1762, nel 1763 porta con sè alcuni quadri per sua devozione, 112, 115.

Durante il suo governo episcopale dimora per lo più ad Arienzo, 65.

Nel 1768 ammala gravemente per artritismo deformante, 62, 63, 219.

Aspetto del Santo subito dopo la malattia del 1768-1769, 66, 67, 84.

Nel 1775 lascia il governo della Diocesi e ritorna a Pagani, 83, 84, 112.

Aspetto del Santo nel febbraio 1786, 87.

Nella tarda età continua a disegnare immagini per il popolo, 7, 112, 142.

Ultime ore del Santo Vegliardo, 39, 78, 143, 144, 145.

Un pittore esegue il ritratto e la maschera, osservando per cinque ore il cadavere esposto nella piccola chiesa di S. Michele, 39, 97, 98, 99.

Epigrafe dettata da un intimo conoscitore di S. Alfonso, 95, 96.

« Non altro che Dio e le anime furono il suo scopo » (Tannoia), 17.

Il suo volto interiore, 17. Carattere energico ed umano, napoletano, 17, 18, 200, 201. Sua semplicità, 96. Sua giovialità, 19, 22.

Sua cultura umanistica e sacra, 7, 8, 17, 18, 111, 120. Maestro di spirito affabile, 17, 54. Realismo e tecnica pastorale, 122, 123. Stile talora drammatico, 125, 126.

Spiritualità mariana ed arte mariana, 111, 112, 116, 118, 120, 128, 138, 139, 140, 142, 145.

Opera del Santo nella Morale e nella Devozione, 18.

Originalità nell'opera del Santo, 114.

Incomprensioni dell'uomo e della sua opera, 20, 21, 24, 72, 174, 201, 204, 222.

Compianto del popolo per la morte del Santo, 150.

Processi apostolici di beatificazione e canonizzazione, 158, 161, 165, 175, 176.

★

ERRATA CORRIGE

pag.	col.	riga		
54	a	11	Salento	— Cilento
54	a	22	ambente	— ambiente
71	fig. 59		Ciorani	— Pagani
88	b	31	rilevato	— rivelato
98	b	26	superoire	— superiore
133	a	11	opere	— opera
137	a	20	girugno	— giugno
158	b	20	sinistra	— destra
166	a	9	geneni	— genieni
174	fig. 168[b]			— fig. 167[b]
180	b	2	Carbone	— Montruccoli

Nota. - Il P. Berruti ci ha detto a pag. 56 che D. Vittoria De Matteis ritrasse S. Alfonso, mentre era con lui il P. Villani. La nota sulla tela del De Rosa ci dice che ciò avvenne nel 1735. Se questa data è esatta, dovremmo dire che il P. Berruti ha errato, poichè il P. Villani conobbe S. Alfonso nel 1737. E' un punto questo che attende ulteriori investigazioni. Comunque resta certo che il ritratto della Di Matteis ci dà S. Alfonso sui 40 anni.

FINITO DI STAMPARE IN ROMA
L'8 SETTEMBRE 1954 CON I TIPI
DELLA TIPOGRAFIA «S. GIUSEPPE»
VIA G, INDUNO, 5 - TELEF. 588.330